

GESCHICHTE DER MALEREI.

ERSTER BAND.

GESCHICHTE

DER

MALEREI

HERAUSGEGEBEN

VON

ALFRED WOLTMANN.

ERSTER BAND.

DIE MALEREI DES ALTERTHUMS

VON

DR. KARL WOERMANN
PROFESSOR AN DER K. KUNSTAKADEMIE ZU DÜSSELDORF.

DIE MALEREI DES MITTELALTERS

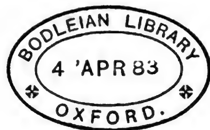
VON

DR. ALFRED WOLTMANN
PROFESSOR AN DER KAIS. UNIVERSITÄT ZU STRASSBURG.



MIT EINHUNDERT UND VIERZIG ILLUSTRATIONEN.





LEIPZIG 1879
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

VORWORT.

Eine allgemeine Geschichte der Malerei kann bei den Fachmännern wie bei dem kunstliebenden Publicum auf Theilnahme rechnen. Diese Aufgabe ist in der neueren Litteratur einmal trefflich gelöst worden, von Franz Kugler, und eine neue Behandlung würde überflüssig sein, wenn das Kugler'sche Handbuch in seiner letzten Redaction in gleichem Maße dem Stande der Wissenschaft entspräche, wie in der ersten Auflage vom Jahre 1837 und der zweiten, von Jacob Burckhardt bearbeiteten vom Jahre 1847. Aber der Versuch, die Ergebnisse neuerer Forschung zu berücksichtigen, wurde bei der dritten Auflage auf so unzulängliche Weise gemacht, daß selbst der Fachmann wohlthut, nur die zweite Auflage zu benutzen. Indem ferner unterlassen wurde, die Darstellung durch Illustrationen zu unterstützen, blieb eine immer unabweislichere Forderung unerfüllt, die auch heute leichter als früher zu realisiren ist.

Kugler hatte mit der christlichen Zeit, seit Constantin dem Großen, begonnen. Ein neuer Versuch konnte sich damit nicht begnügen, sondern mußte auch das Alterthum in die Darstellung mit hineinziehen, denn die griechisch-römische Malerei ist die Voraussetzung der christlichen, die Jahrhunderte lang im Stil völlig in den Bahnen jener blieb und nur in den Gegenständen Neues brachte. Aber mehr und mehr haben die Geschichte der antiken und diejenige der mittelalterlichen und neueren Kunst, ebenso wie die alte und die neuere Geschichte überhaupt, sich zu getrennten wissenschaftlichen Fächern entwickelt. Mir selbst ist die Kunstgeschichte des Alterthums, soweit es sich um eigene Arbeit in derselben handelt, ein fremdes Gebiet. Daher bin ich meinem Freunde Professor Karl Woermann zu Dank verpflichtet, daß er meiner Bitte entsprochen hat, diesen Theil des Buches zu übernehmen. Ihm ist es gelungen, seine Aufgabe in knapper Form zu bewältigen und seine Darstellung so zu halten, daß die Geschichte der christlichen Malerei leicht an sie anknüpfen konnte. Jeder der beiden Autoren war aber in seinem Theile durchaus selbständig.

Was ſtofflich in eine Geſchichte der Malerei gehört, und was nicht, muß ſorgfältig abgewogen werden. Ich hoffe, daß die hier befolgte Methode berechtigt erſcheinen wird. Wenn bei Behandlung des Alterthums die Spärlichkeit der erhaltenen Denkmäler ſelbſtändiger Malerei nöthigte, auf alle Erzeugniſſe der zeichnenden Künſte, auf das Kunſthandwerk, die Vaſenmalerei, die gravirten Metallſpiegel einzugehen, ſo iſt dies für das Mittelalter und beſonders für die Neuzeit nicht mehr in gleichem Maße geboten. Ich habe vorgezogen, der Geſchichte des Kunſthandwerkes zu überlaſſen was ihr ſpeciell angehört, wie das z. B. für das Email auf S. 231 motivirt iſt, habe auch die textile Kunſt nur in ſoweit kurz berückſichtigt, als ſie durch Wiedergabe maleriſcher Darſtellungen in Stil und Gegenſtänden etwas weſentlich Ergänzendes liefert. Techniken, auf welche in dieſem Theile noch ein beſonderes Gewicht gelegt iſt, Moſaik, Glasmalerei und beſonders Miniaturmalerei, treten weiterhin zurück. Und wenn in der Folge die Werke des Holzſchnittes und Kupferſtichs auch oft als maleriſche Darſtellungen von ſelbſtändiger künſtleriſcher Erfindung herangezogen werden müſſen, ſo fällt doch die Geſchichte dieſer reproducirenden Techniken nicht in die Grenzen des gegenwärtigen Buches.

Bei einem ſo ausgedehnten Stoffgebiete iſt der Verfaſſer naturgemäß in manchen Partien durch eigene Theilnahme an der Specialforſchung mehr zu Hauſe als in anderen. So beruht in dieſem erſten Theile namentlich die Geſchichte der Miniaturmalerei auf beſonderen Studien, für die mir auch der handſchriftliche Nachlaß meines väterlichen Freundes Waagen ſehr zu ſtatten kam. Aber auch für ſolche Partien, in denen es zunächſt darauf ankommt, die bisherigen Ergebniſſe der Forſchung überſichtlich und mit wiſſenſchaftlicher Kritik zuſammenzufaſſen, iſt das Zurückgehen auf die Quellen nicht überflüſſig und muß eine ausgedehnte eigene Anſchauung der Kunſtwerke die Vorausſetzung ſelbſtändigen Urtheils bilden. Mir würde zur Befriedigung gereichen, wenn der Leſer auch bei der zuſammenfaſſenden Behandlung die Arbeit eines in der Einzelforſchung geſchulten Kunſthiſtorikers wahrnähme.

Straßburg, 1. December 1878.

Alfred Woltmann.

Inhalts-Verzeichniss des ersten Bandes.

I. Theil.

DIE MALEREI DES ALTERTHUMS.

Erftes Buch.

Die Malerei im alten Orient.

Zweites Buch.

Die Malerei des griechischen und italienischen Alterthums.

II. Theil.

DIE MALEREI DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

Erftes Buch.

Die altchristliche Malerei.

Zweites Buch.

Die Malerei des Mittelalters.

I. Periode. Das frühe Mittelalter.

II. Periode. Das hohe Mittelalter.

IV. Abfchnitt. *Italien.*

III. Periode. Das fpäte Mittelalter.

Verzeichniss der Illustrationen.

I.

DIE MALEREI DES ALTERTHUMS.

VON

KARL WOERMANN.

ERSTES BUCH.

DIE MALEREI IM ALTEN ORIENT.

ERSTES KAPITEL.

Die ägyptische Malerei.

Das Weſen der Malerei.

Wunder über Wunder wirkt die Malerei! Auf begrenzter ebener Fläche ſtellt ſie täuſchend ähnliche Abbilder der weiten, formen- und farbenreichen Welt dar. Was hoch gen Himmel ragt und was beſcheiden am Erdboden haftet, was groſs und nah vor Augen ſteht und was meilenweit entfernt iſt, die ſchwärzeſte Finſternifs und das hellſte Licht, Alles vermag ſie in den engen Rahmen des Gemäldes zu faſſen oder auf ein flüchtiges Blatt Papier zu werfen! Die Erklärung dieſer Wunder liegt freilich in der natürlichen Einrichtung unſeres Auges, auf deſſen Netzhaut ſich die Dinge wie auf der Fläche nebeneinander abbilden. Dem entſprechend ſagt auch der Phyſiologe Helmholtz: »Eben weil wir, mit dem Blicke über die Geſichtsobjekte hinſtreifend, dieſelben in einer flächenhaften Anordnung finden, iſt es nun auch möglich, ihren Anblick durch flächenhafte Zeichnung und Gemälde dem Auge zurückzurufen«. Daher iſt jene Fähigkeit, die Dinge ihren Formen und Farben nach richtig an die Fläche zu feſſeln, die Vorbedingung der Erreichung aller höchſten Ziele der reichſten und vielſeitigſten unter den bildenden Künſten. Einfach, wie die optiſchen Geſetze einer richtigen Malerei dem Eingeweihten erſcheinen mögen, ſind ſie doch hunderten von Generationen, die zu malen verſucht haben, unbekannt geblieben. Die vollendete, zum Bewuſstſein und zur Anwendung ihrer eigenſten Fähigkeiten gekommene Malerei iſt die jungſte von ihren Schweſterkünſten. Aber die Kunſtgeſchichte kann ſich der Aufgabe, ihre Blicke den erſten Verſuchen der älteſten Völker der Erde zuzuwenden, nicht entziehen.

Die älteſten datirbaren Monumente.

Schon die Völker, welche wir ſchlechthin die alten und die claſſiſchen nennen, ſahen ſtaunend zu dem noch älteren Wunderlande am Nile zurück. Aegypten erſchien ihnen als Inbegriff aller ältesten und ehrwürdigſten Culturtraditionen, und die neueſte Forſchung iſt wenigſtens dabei ſtehen geblieben, auf ägyptiſchem Boden die älteſten hiſtoriſch datirbaren Monumente der menſchlichen Thätigkeit erhalten zu ſehen. Vom Nilthal hat daher auch die Geſchichte der Malerei auszugehen.

Aegypten.

Eine ſchmale, langgeſtreckte Oaſe zwiſchen dem gelben Sande der libyſchen Wüſte und den unfruchtbaren Gebirgen an den Küſten des rothen Meeres, be-

gann das eigentliche Aegypten erſt an den unteren Stufen der nubiſchen Bergterraſſen, bei den Waſſerfällen von Aſſuan, dem Syene der Griechen, um von hier aus dem Laufe des heiligen Stromes, deſſen wunderbare Ueberſchwemmungen allein das faſt regenloſe Land befruchten, bis zu ſeiner ſeichten Mündung in's Mittelmeer zu folgen.

Seine Geſchichte.

Das Aegypten der Geſchichte ging freilich den umgekehrten Weg: von den Mündungen des Nils ſtieg es zu den nubiſchen Bergen hinan. Nur wenig oberhalb der Theilung des Stromes in die Arme des Delta lag Memphis, die Hauptſtadt des »alten Reiches«, dem heutigen Kairo gegenüber; und die mächtigen Pyramiden von Gizeh, die man noch heute von der Citadelle der neu-ägyptiſchen Hauptſtadt dem Horizonte enttauchen ſieht, ſind die Grabmäler der Pharaonen, die hier vor faſt fünftauſend Jahren geherrſcht haben. Weiter aufwärts, in Mittelägypten finden wir bei Beni-Haſſan die etwa tauſend Jahre jüngeren, reich bemalten Felſengrotten, welche Grabgemächer von alten Aegyptern aus der zwölften Königs-Dynaſtie enthalten. Noch weiter aufwärts aber, im eigentlichen Oberägypten, lag die Hauptſtadt, wie ſchon des »mittlern Reiches« ſeit der elften Dynaſtie, ſo vor allen Dingen des »neuen Reiches«, welches von hier aus der Jahrhunderte langen Fremdherrſchaft der Hykſos über das untere Nilthal ein Ende machte, lag das »hundertthorige« Theben, deſſen mächtige Ruinen von Tempeln, Paläſten und Gräbern noch heute zu beiden Seiten des Stromes ſich ausbreiten: Denkmäler, die nun ebenfalls an dreitauſend Jahre und darüber unter dem immerblauen Himmel dieſer Zone in ihrer leuchtenden alten Farbenpracht ſich erhalten haben. Die Herrſcher der thebaniſchen Periode waren es denn auch, welche mit Roſſen und Wagen noch weiter ſüdwärts über die Grenzen des eigentlichen Aegyptens hinaus vordrangen und im nubiſchen Lande Bollwerke der Civiliſation gegen die wilden ſchwarzen Horden errichteten, Monumente, wie die von Abuſimbel (Ipſambul), die an Majeſtät und Pracht mit denen der ägyptiſchen Hauptſtadt wetteifern und dadurch die ägyptiſche Kunſtgeſchichte zwingen, bis zu dieſen unwirthlicheren Gegenden hinanzuſteigen.

Stilwandlungen der ägyptiſchen Kunſt

Daſs man von einer ägyptiſchen Kunſtgeſchichte als einem Wechſel des Kunſtſtils im Gefolge der wechſelnden Zeitereigniſſe wirklich reden kann, wird nach verſchiedenen gelehrten Debatten, die hierüber ſtattgefunden haben, heute allgemein zugeſtanden werden müſſen. Vor allen Dingen kann man

im alten Reich

die Kunſt des »alten Reiches«, die ihren Höhenpunkt in der ſechſten Dynaſtie gefunden, allen folgenden Perioden principiell entgegenſetzen. Die Proportionen, unter denen zu dieſer Zeit der menſchliche Körper aufgefaſst wurde, waren breitere, kräftigere, gedrungenere; vor allen Dingen war die Zwangsjacke des Kanon noch nicht zur feſten Regel erhoben. Einige der von Mariette aus den Gräbern des alten Memphis zu Tage geförderten plaſtiſchen Werke zeigen einen individuell belebten und charakteriſtiſchen Realismus, welcher allen früheren Anſichten über den durchgängigen Conventionalismus der ägyptiſchen Kunſt widerſpricht.

im mittleren Reich

In der elften Dynaſtie, mit welcher einige Forſcher ein »mittleres Reich« beginnen laſſen, werden die Proportionen ſchlanker. Die Bruſt bleibt breit und mächtig; der Leib wird eingezogen; Arme und Beine ſind verhältniſsmäſsig dünn; das Geſicht erhält ſeine niedrige, zurücktretende Stirn,

feine hochgefchlitzten Augen, feine dicken Lippen mit dem finnlich-ftarren Lächeln. Vor allen Dingen aber ift jetzt ein mathematifch in Zahlen auszurechnender Kanon für alle Figuren vorgefchrieben.

Das «neue Reich», feit der achtzehnten Dynaftie, verändert diefen Typus und diefen Kanon kaum; nur die Technik vervollkommnet fich, und ein gewiffer hiftorifcher Schwung in den Darftellungen zeugt von dem neuen politifchen Leben, welches die Bewohner der Nilufer begeifterte. Selbft in der Ptolemäer-Zeit, als Aegypten politifch dem Hellenismus unterworfen worden, blieb der Kanon im Wefentlichen unverändert, wenngleich geringe Abweichungen erkennbar find und befonders die weichlicheren, rundlicheren Formen den fremden Einflufs und die Abfichtlichkeit der Nachahmung kenntlich machen. Im neuen Reich.

Aber alle diefe Entwickelungsphafen feit der elften Dynaftie berühren faft nur die Aufsenfeiten und führen nur zu fo geringen Unterfchieden, dafs fie befonders im Verhältnifs zu den gewaltigen Zeiträumen, um die es fich handelt, fo gut wie verfchwinden. Die ägyptifche Gefchichte rechnet nach Dynaftien, wo wir nach Einzelherrfchern rechnen, fie zählt die Jahrtaufende, wo wir die Jahrhunderte zählen. Abgefehen von der memphitifchen Vorzeit, nach welcher auch die alten Griechen ihr Urtheil über Aegypten fich nicht gebildet haben, find wir daher doch wohl nach wie vor berechtigt, von einer die hiftorifche Entwickelung faft ausfchliefsenden Stabilität der altägyptifchen Kunft zu reden [1]). Stabilität des Kanons.

Der Kunfttrieb der alten Aegypter ift ein fehr intenfiver, und er ift in erfter Linie ein mächtig monumentaler gewefen. Die Architektur ift die dominirende Kunft des Nilthals. Vielleicht hat nie und nirgends auf verhältnifsmäfsig fo kleinem Raume eine fo grofse Anzahl von öffentlichen Prachtbauten neben einander geftanden, wie in der Blüthezeit Aegyptens an den Ufern des Nilftromes. In Unterägypten, von Beni Haffan an abwärts, find zwar faft nur Grabmäler und unterirdifche Grabftätten erhalten; die gröfsere Länge der Zeit, die geringere Gleichmäfsigkeit des Klima's und die häufigeren und gewaltfameren politifchen Veränderungen haben hier die Tempel und Paläfte der älteren Dynaftien zerftört. Von jenen fäulengefchmückten Hallen, grofsen Prachtfälen und ftattlich gethürmten Heiligthümern, welche die thebanifchen Dynaftien in Oberägypten und Nubien errichtet, ift dagegen bis auf den heutigen Tag noch genug erhalten, um eine Ahnung von dem ehemaligen architektonifchen Charakter diefer Gegenden in uns zu erwecken. Architektonifcher Charakter der ägyptifchen Kunft.

Was nun aber bei allen diefen mächtigen Bauten, den unterirdifchen fowohl, wie den überirdifchen, bei denen des alten und mittleren, wie bei denen des neuen Reiches, fofort auffällt, ift, dafs die Architektur hier überall die nachahmenden unter den bildenden Künften, die Plaftik und die Malerei, in ihren Dienft nimmt. Das bemalte Relief, welches in der ägyptifchen Kunft fich nur fehr wenig über die Flächendarftellung erhebt und gerade in ihr fich von der wirklichen Malerei als eigentlicher Flächendarftellung dem ganzen Charakter Reliefs.

1) *R. Lepfius:* Die Chronologie der Aegypter. — *Brugfch:* Hiftoire d'Egypte; 2. Auflage. — *Lenormant:* Die Anfänge der Cultur (Jena 1875), I, S. 117—267. — *Mafpero:* Gefchichte der morgenländifchen Völker, deutfch von R. Pietfchmann, S. 1—272. — *Schnaafe:* Gefch. der bild. Künfte (2. Aufl.), I, S. 241—384.

ihrer Behandlung nach kaum unterfcheidet, darf von unferen Unterfuchungen nicht ausgefchlofsen werden. Alle Wandflächen der Gebäude, die inneren fowohl wie die äufseren, ja felbft alle Säulenfchäfte und alle Gefimfe find mit farbigen Malereien gefchmückt, fei es, dafs diefe fich über wirkliche, wenn auch niedrige, Reliefs hinlegen oder über die der ägyptifchen Kunft eigenthümlichen Scheinreliefs (basreliefs en creux, verfenkte Reliefs, Koilanaglyphen), welche fich keineswegs über die Wandfläche erheben, fondern nur durch Vertiefung der Conturen und rücktretenden Theile der Geftalten entftehen, oder fei es, dafs fie wirkliche Flächenzeichnungen coloriren [1]).

Koilanaglyphen.

Wirkliche Flächendarftellungen: in den Gräbern von Beni-Haffan;

Solche wirkliche Flächendarftellungen finden fich in der ägyptifchen monumentalen Kunft befonders in den Grabgemächern, wie in denen von Beni-Haffan aus der zwölften Dynaftie. Es find hier, wie in anderen Gräbern, aufser gelegentlich fich wiederholenden Darftellungen des Todtencultus, faft nur Scenen aus dem täglichen Privatleben der Aegypter abgebildet, Gemälde, welche aber die bedeutendften wirklichen Flächendarftellungen bieten, die uns in der altägyptifchen Kunft erhalten find. Die Mehrzahl der grofsen Darftellungen befonders an den Aufsenwänden der oberägyptifchen und nubifchen Tempel ift dagegen in jenem bemalten Scheinrelief gehalten.

in den Vignetten der Papyrus-Rollen.

Eigentliche Flächendarftellungen finden fich ferner an verfchiedenen, aus altägyptifchen Gräbern hervorgezogenen Gegenftänden. Vor allen Dingen find natürlich die Abbildungen, welche vignettenartig und illuftrationsweife den verfchiedenen Papyrus-Streifen eingefügt find, auf die Fläche gezeichnet. Wir wollen jedoch zunächft bei der Betrachtung der grofsen monumentalen Darftellungen an den Wänden der Bauwerke bleiben, welche weitaus die wichtigften find [2]).

Charakter der ägyptifchen Malereien.

Durch die geringe Unterfcheidbarkeit der mehr oder weniger erhobenen Darftellungen von den Malereien im engeren Sinne des Wortes ift den letzteren übrigens vom wirklich malerifchen Standpunkt aus fchon ihr Urtheil gefprochen. Denn, wenn fie auch nur einen Theil der Vortheile flacher Darftellungen benutzt hätten, fo müfsten fie fich von aller reliefartigen Arbeit wefentlich unterfcheiden. Nicht das Relief ift hier malerifch behandelt, wie z. B. an Ghiberti's Broncethüren aus dem 15. Jahrhundert unferer Zeitrechnung, fondern die Malereien find reliefartig behandelt; oder, noch richtiger ausgedrückt, beide find blos filhouettenhaft und blos ornamental, man könnte vielleicht auch fagen, blos hieroglyphifch angeordnet. Weder dem Reliefftil noch dem malerifchen Princip gefchieht fein Recht. Es kommt dem ägyptifchen Künftler nur darauf an, deutlich und verftändlich zu fein, das wirklich zu erzählen, was er erzählen will; alles Uebrige ift ihm Nebenfache.

Deutlichkeit.

Mangelnde Perfpective.

Was zunächft den Inbegriff der Kunft, ein Stück der Welt der Erfcheinungen

1) Die wichtigften Publicationen ägyptifcher bildlicher Darftellungen befinden fich in folgenden Werken: *Gau*: Antiquités de la Nubie. — *Roffellini:* I monumenti dell' Egitto e della Nubia. — *Lepfius:* Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. — *Priffe d'Avennes:* Atlas zur Hiftoire de l'art Egyptien.

2) Den grofsen Publicationen fehlt zum Theil der Text, aber auch wo ein folcher vorhanden, ift aus demfelben nicht immer klar zu entnehmen, ob die abgebildete Darftellung im Original eine reine Flächendarftellung, eine koilanaglyphe Bildung oder ein Basrelief ift: ein Grund mehr für uns, die Scheidung nicht ftreng durchzuführen

auf die Fläche zu bannen, was die Perspective anbetrifft, so findet sich von solcher keine Spur. Wenn Figuren hinter einander dargestellt werden sollen, so werden die Umrisse manchmal verdoppelt, und diese Methode führt von selbst dahin, dafs nicht selten die entfernteren Figuren sogar gröfser gerathen, als die näheren; in anderen Fällen ragen die hinter einander stehenden Gestalten mit den Oberkörpern über einander hervor; manchmal aber werden die Figuren in ganzer Gestalt über einander gemalt, wobei die Füfse des Hintermannes noch durch einen Zwischenraum vom Kopfe des Vordermannes getrennt sind. Und von diesem Verfahren wird man doch nicht behaupten können, dafs es an die Naturbeobachtung anknüpfe, nach welcher entferntere Gegenstände bis zur Horizonthöhe höher zu liegen scheinen, als die näheren. Ja, in vielen Darstellungen schliefst schon die conventionell-unbeholfene Methode, die geistige Ueberlegenheit durch überlegene körperliche Gröfse auszudrücken, von vornherein jede perspectivisch richtige Anordnung aus. Es ist dies besonders auf den grofsen Schlachtenbildern aus der 19. Dynastie der Fall, in denen der König selbst in der Mitte oder an der Spitze seines Heeres erscheint, alle übrigen, Freunde wie Feinde, um mehrere Körperlängen überragend. Sehr interessant zeigt dies z. B. die halberhobene farbige Arbeit auf der Seitenwand der ersten Kammer von Abusimbel (Ipsambul) in Nubien (Fig. 1.). Der riesengrofse Pharao stürmt hier auf seinem mit schnaubenden Rossen bespannten Streitwagen, im Begriffe, seinen Bogen abzuschiefsen, gegen die feindliche Bergfestung heran. Seine drei Söhne, ebenfalls mit gespannten Bogen auf Streitwagen stehend, folgen ihm unmittelbar; sie sind aber alle drei zusammen nur ebensogrofs gebildet, wie er; und hier sind wenigstens die Rosse dergestalt in ganzer Figur gerade übereinander angeordnet, dafs jedesmal zwischen den Füfsen des oberen und dem Kopfe des unteren noch ein Zwischenraum bleibt. Dafs diese mangelnde Perspective, die schon bei der Gruppirung weniger Figuren nebeneinander so störend hervortritt, sich doppelt störend bemerkbar macht, wo geschlossenere Hintergründe oder gar landschaftliche Zusammenhänge dargestellt werden sollen, versteht sich von selbst. In Fällen der letzteren Art wird die Gegend wohl landkartenartig ausgebreitet, wie das besonders interessant in den grofsen Schlachtenscenen zu Abusimbel und am Rameseion zu Theben hervortritt. Eine der ersteren führt uns ein landkartenartig gegebenes Flufsbett vor, welches eine von Wall und Graben geschützte Insel oder Halbinsel umgiebt, während die Festung auf der Insel durch sechs im Aufrifs gezeichnete, gezinnte Thürme dargestellt ist, und das Feldlager mit dem königlichen Zelte ebenfalls halb grundrifs-, halb aufrifsartig erscheint. Aehnlich stellen der Strom und die befestigte Insel mit dem bunten Schlachtgewühl am Ufer und in den durch Zickzacklinien angedeuteten Wellen am Rameseion zu Theben sich dar. Ein sehr eigenthümlicher Ersatz der perspectivischen Darstellungsweise findet sich auch gelegentlich in den Gemälden der Gräber von Beni-Hassan aus der zwölften Dynastie. Unter anderem bilden Jagden auf Sumpfvögel und Fischerscenen hier Lieblingsdarstellungen. Der Jäger oder der Fischer steht aufrecht vor dem Wasser da, das zu seinen Füfsen blau mit senkrechten schwarzen Zickzacklinien angedeutet ist. Um den auf dem Wasser schwimmenden Vogel, den er schiefsen soll, oder den Fisch, den er fangen soll, nun in seine Augenhöhe zu bringen, wird das Stück des Wassers, in dem

Ersatz der Perspective.



Fig. 1. König Ramses II. mit seinen Söhnen erobert eine Bergfestung. Kammer des Grottenbaues zu Abusimbel. Nach Rossellini.

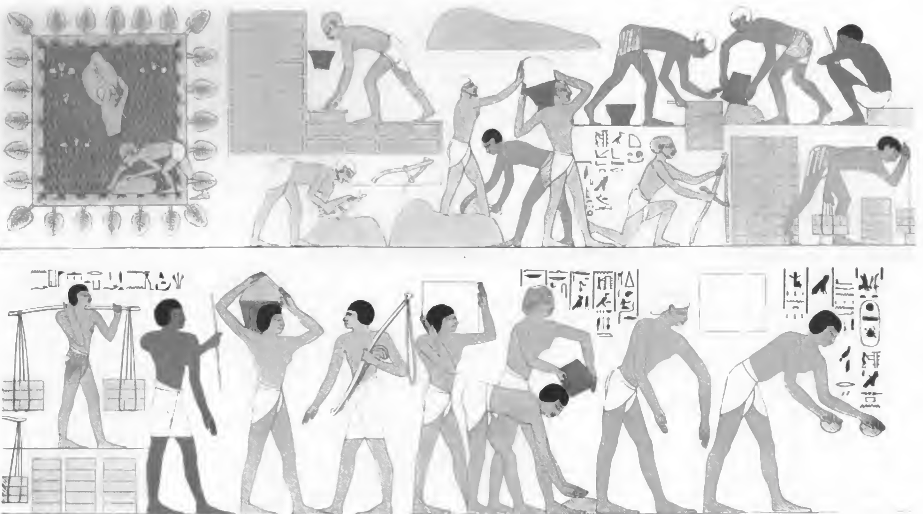


Fig. 2. Bau des Ammonstempels. Grabkapelle zu Abd-el-Qurna. Nach Rossellini.

der Fifch oder auf dem der Vogel fich befindet, als fchmale, ifolirte Wafferfäule fenkrecht in die Höhe geführt. Am charakteriftifchften bleibt jedoch jene merkwürdige Vermifchung von Grundrifs und Aufrifs, wobei die einzelnen Gegenftände auf ihrer Grundlinie im Aufrifs in die landkartenartig ausgebreitete Gegend hineingezeichnet werden und es fich nur nach fymmetrifcher oder anderer räumlicher Convenienz zu richten fcheint, nach welcher Richtung von ihrer Grundlinie fie fallen, indem fie bald aufrecht ftehen, bald mit ihrem oberen Theile nach unten gekehrt oder feitwärts nach rechts oder links gelegt werden. In klarfter Weife veranfchaulicht uns von den monumentalen Darftellungen wohl ein bekanntes Gemälde einer Grabcapelle zu Abd-el-Qurna diefe Manier. Es ftellt den Bau des Ammontempels dar und unter Anderem gelbe Leute, welche aus einem viereckigen Baffin Waffer in grofsen Krügen fchöpfen. (Fig. 2.) Das im Grundrifs gezeichnete Wafferbecken ift an allen vier Seiten von einem Rafenftreifen eingefafst; und auch diefen legte der Maler an allen Seiten in gleicher Breite, alfo ebenfalls grundrifsartig an. Um das Bafsin follten nun aber auch fchattenfpendende Bäume wachfen, fechs an jeder Seite, vierundzwanzig im Ganzen. Der Maler fcheute fich nicht, auch fie nach allen vier Seiten von der Grundlinie, auf der fie wachfen follen, abftehen zu laffen, fo dafs nur die Bäume am jenfeitigen (fcheinbar oberen) Ufer des Baffins aufrecht ftehen, diejenigen des diesfeitigen Ufers aber mit den Wipfeln nach unten wachfen, u. f. w. Dafs der Maler auf diefe Weife feinen Zweck nicht erreichte, wird man nicht behaupten können; aber er verzichtet von vornherein auf jeden Verfuch einer perfpectivifchen Darftellung, die vielmehr in ihr volles Gegentheil verkehrt wird. Mit nüchternem und ganz unmalerifchem Sinne wird ein Verfahren eingefchlagen, zu deffen Lobe fich eben nichts weiter fagen läfst, als dafs es verftändlich ift.

Anordnung der Wandgemälde.

Unter diefen Umftänden kann von einer feften Umrahmung einzelner, gefchloffener Bilder kaum die Rede fein. Vielmehr ift die Anordnung innerhalb der riefigen Wandflächen, die von oben bis unten mit farbigen Darftellungen bedeckt find, im Wefentlichen in horizontalen, unten breiteren, oben fchmaleren Streifen vorgenommen. Doch werden diefe Reihen oft von gröfseren Geftalten unterbrochen; und wenn auch die Symmetrie, wo fie nothwendig ift, wie an den beiden Pylonen, zwifchen denen unter dem Symbol der geflügelten Sonnenfcheibe die Tempeleingänge liegen, in Linien und Farben in einer für den decorativen Eindruck genügenden Weife gewahrt ift, fo ift die Anordnung der figürlichen Darftellungen, bei allem fteifen Aufmarfchiren hundertmal wiederholter Geftalten im Einzelnen, im Ganzen doch eine fo freie, dafs man es verfteht, wie Schnaafe fagen konnte, die plaftifche und malerifche Verzierung fchliefse fich nicht wefentlich an die ägyptifche Architectur an, fondern fei felbftändig und fpiele gleichfam auf den grofsen Wänden umher. Bedenkt man ferner, dafs der erfte Zweck aller diefer grofsen Malereien zu fein fcheint, der Nachwelt Berichte, Befchreibungen, Erzählungen zu überliefern, dafs die Gefchichte ihre Dienfte mindeftens in demfelben Grade in Anfpruch nimmt, wie die Architektur, ja, dafs fie mitunter gar nur Illuftrationen zu den hieroglyphifchen Riefeninfchriften find, die mit ihnen zugleich die Wände bedecken und vielfach räumlich, nicht fachlich, in fie übergreifen, fo verfteht man auch, wie Semper diefe bunten Wände als mächtige Schreib-

tafeln bezeichnen und fagen konnte: „Nicht mehr Farbenmufik, fondern Farbenrhetorik wird hier aufgeführt.“ [1])

Grenzen des malerifchen Stils der Aegypter.

Dafs bei folcher Sachlage vom Standpunkte einer völlig ausgebildeten, felbftändigen, ihrer Fähigkeiten und ihrer Ziele fich bewufsten Malerei in Bezug auf diefe wirklichen oder quasi Flächendarftellungen von einer malerifchen Technik und von einem malerifchen Eindruck keine Rede fein kann, können wir fagen, noch ehe wir die Werke auf ihre Farbengebung hin angefehen haben. Um zunächft bei der Formengebung ftehen zu bleiben, müffen wir von der Betrachtung der Compofition zur Betrachtung der einzelnen Motive und Umriffe übergehen.

Formengebung.

Von dem Typus der ägyptifchen Geftalten ift im Allgemeinen fchon die Rede gewefen. In der Malerei können wir jedoch jenen älteften, naturaliftifchen Stil der Plaftik nicht verfolgen. Hier, wie an den ihr gleichzuftellenden Schein-Reliefs tritt uns vielmehr jener Kanon mit dem bereits angedeuteten Entwicklungsgange von Anfang an bis zuletzt entgegen. Die flachen Reliefdarftellungen aus der Zeit des alten Reiches bis zur fechften Dynaftie find zwar ebenfalls noch freier, willkürlicher und realiftifcher; aber fie nehmen an manchen Befonderheiten der ägyptifchen Flächenbildnerei doch bereits theil. Zu diefen Befonderheiten gehört bei der Zeichnung jeder einzelnen Geftalt neben allen fonftigen Steifheiten noch die ebenfalls aus dem mangelnden perfpectivifchen Gefühl und dem Streben nach Deutlichkeit fich ergebende, ftörende Unzulänglichkeit, dafs die Front- und Profilanfichten nicht fcharf von einander unterfchieden werden. Die Köpfe mit ihren Perrücken, ihrem wunderbaren Kopfputz und ihren oft angebundenen fteifen Bärten, fowie die Unterkörper find faft immer in filhouettenartiger Profilftellung gebildet, wogegen die Bruft fich in ganzer Breite wie von vorn präfentirt. Es entfteht dadurch eine Verdrehung des Körpers, die dem gefchulten Auge unangenehm auffällt.

Kanon.

In der Annahme des mathematifchen Kanons liegt ferner fchon von felbft die Ausfchliefsung jeder individuellen Charakteriftik. Kann man doch in der Regel nicht einmal das Alter von der Jugend unterfcheiden! Doch erftreckt fich diefe Gleichförmigkeit nicht auf eine Vermifchung der Raffenunterfchiede. Vielmehr erhalten die verfchiedenen, den Aegyptern bekannten Völker ihre eigene, deutlich ausgeprägte Typik, und die Neger unterfcheiden fich, auch abgefehen von der Farbe, ebenfo charakteriftifch von den Aegyptern, wie die Afiaten. Eine intereffante Zufammenftellung folcher verfchiedenen Raffen findet fich in einem Königsgrabe des neuen Reiches. Auch hat man freilich mit Recht darauf aufmerkfam gemacht, dafs man, je länger man fich mit der ägyptifchen Kunft befchäftigt, defto beffer lernt, verfchiedene Züge unter den beim erften Anblick fo gleichförmigen Phyfiognomien zu unterfcheiden. Wer jemals einer gröfseren Anzahl von Chinefen, Negern oder Malayen gegenüber geftanden, weifs, dafs diefe einander für den erften Anblick bis zur Unterfcheidungslofigkeit ähnlich zu fehen fcheinen. Erft mit der Zeit lernen wir ihre individuellen Züge zu unterfcheiden. Jedoch wird fich diefes nur in Bezug auf die Königsporträts der ägyptifchen Kunft bewahrheiten. Die Maffe der demfelben Stamme angehörigen Individuen zeigt doch wirklich diefelben gleich-

---

1) *Semper*: Der Stil, I. S. 424.

Lebendigkeit der Bewegungsmotive. mäfsigen, ftarren Züge, wie denfelben Kanon des Körperbaues. So conventionell aber diefe Körperformen aufgefafst find, fo frifch und lebendig find oft die Bewegungsmotive, nicht anatomifch richtig, aber fprechend und verftändlich. Bei ruhiger Stellung, auch wohl langfam ausfchreitender Bewegung, berühren freilich beide Fufsfohlen die Bodenlinie. Aber bei lebhafterer Bewegung und befonders beim Lauf berührt der eine Fufs nur mit der Spitze die Erde; die Arme, welche bei ruhiger Haltung ebenfalls ganz fteif am Körper herabhängen, werden zu den Bewegungsmotiven der verfchiedenften Hantirungen verarbeitet, und ebenfo folgen die Beine diefen Wendungen. Die Aegypter find auf diefe Weife im Stande, bildlich Alles klar und anfchaulich zu erzählen, und wo ihre Naturbeobachtung nicht ausreicht, wird eine ebenfo anfchauliche Symbolik. Symbolik zu Hülfe genommen, wie uns das befonders in den häufigen Darftellungen entgegentritt, die den König als den Ueberwinder zahlreicher fremder Völkerfchaften zeigen wollen. Die verfchiedenen Völker erfcheinen hier zu einem Knäuel vereinigt, der faft ausfieht wie ein einziges, vielarmiges, vielbeiniges und vielköpfiges Wefen, das der König bei den zu einem einzigen Schopfe zufammengefafsten Haarzöpfen packt, um mit einem Schwerthieb die Köpfe vom Rumpfe zu hauen. Der naturaliftifchen Abficht verftehen die Aegypter, auch wo eine folche nicht durch die Vorfchrift beengt ift, doch eben nur in Einzelmotiven treu zu bleiben. Sobald fie fühlen, mit der einfachen Wiedergabe von Beobachtetem nicht auszureichen, wie in allen gröfseren Compofitionen, greifen fie theils zu einer Symbolik von der gedachten Art, theils zu den Surrogaten der Perfpective, die eben befchrieben worden.

Bei ihrer mangelhaften Gabe der Individualifirung ift es den ägyptifchen Malern natürlich auch unmöglich, ihre verfchiedenen Göttergeftalten durch einen verfchiedenen, charakteriftifchen Typus von einander zu unterfcheiden, wie die Griechen das fo herrlich vermocht. Die Symbolik, zu welcher die Maler in diefem Falle greifen, mag ihnen felbft, ihren volksthümlichen religiöfen Anfchauungen entfprechend, ebenfalls klar gewefen fein. Sie drücken die Verfchiedenheit der Götter nämlich durch verfchiedene Thierköpfe aus, welche den menfchlich geftalteten Leibern aufgefetzt werden, und zwar in höchft unorganifcher und gefchmacklofer Weife, wie z. B. der dünne Ibishals des Gottes Thot lächerlich und gefpenftifch zugleich aus den breiten Schultern des Rumpfes hervorwächft.

Mangelnder Gefichtsausdruck. Vor allen Dingen fehlt den Aegyptern die Fähigkeit, den menfchlichen Zügen einen den verfchiedenen Seelenftimmungen entfprechenden Ausdruck zu verleihen. Unbeweglich und ftarr, hat vielmehr das eine Geficht faft ftets denfelben Ausdruck, wie das andere. Ob der Herfcher betet und opfert oder in wildem Schlachtgetümmel feinen Feinden gegenüberfteht, ob er als triumphirender Sieger daherfährt oder als rächender Gott ein Strafgericht abhält, ftets zeigt fein Antlitz die gleichmäfsige conventionelle Ausdruckslofigkeit, hinter der wir heutzutage ein finnlich in fich felbft befriedigtes Lächeln zu erkennen glauben. Die Geberden, befonders der Arme, die flehend erhoben, abwehrend ausgeftreckt, drohend gefchwungen oder fonft wie bewegt fein können, fpiegeln im Uebrigen allein die geiftige Bewegung der Geftalten wieder.

Aus allem Gefagten geht fchon hervor, dafs die ägyptifche Kunft immer unzulänglicher wird, je höher fie emporfteigt. Eine auch nur annähernd wür-

dige Vorftellung von den Göttlichen vermag fie uns nicht zu verfchaffen. Auch die Darftellung des geiftigen Lebens der Menfchheit ift ihr fo gut wie ganz verfchloffen. Aber felbft das körperliche Leben der Menfchen, deffen freie Schönheit erft anfängt, wo die Feffeln des Conventionalismus abgeftreift find, vermag fie nur in unzulänglicher Weife zu veranfchaulichen. Weit weniger tritt uns diefer Mangel bei den Thiergeftalten entgegen, aus demfelben Grunde, wie man mit Recht hervorgehoben hat, aus welchem es Vielen von uns auch heutzutage noch genügt, Thiertypen anftatt Thierindividualitäten zu fehen. Die Thiertypen aber faffen die Aegypter wirklich ungemein lebendig und natürlich auf, und auch das einzelne Motiv aus dem Thierleben kommt oft ganz draftifch zur Anfchauung, fo, wo ein Kalb auf dem Ackerfelde mit aufgehobenem Schwanze fein Bedürfnifs befriedigt, fo, wo die Paviane in den Feigenbäumen fitzen und Früchte ftehlen, oder wo die Gaisböcke an den Bäumen emporfpringen. Thiere.

Desgleichen ift das Pflanzenleben oft charakteriftifch genug dargeftellt. Wenn auch hie und da, wie auf einer grofsen Darftellung zu Karnak, die Bäume fo unbeholfen gebildet erfcheinen, wie in einer alten Nürnberger Spielzeugfchachtel, fo find die Bäume an anderen Stellen, wie im Hofe des kleinen Tempels zu Beit-Ualli in Nubien aus der Zeit Ramfes' II., wieder fehr charakteriftifch und natürlich. Die Palmenwälder, in welche die befiegten Neger fich zurückflüchten, find hier dargeftellt: die Palmbäume felbft, fruchttragend, breitblättrig, fchuppenftämmig, find fehr naturwahr veranfchaulicht, Affen fitzen in ihren Kronen, in einer Umzäunung ift ein Weib mit häuslichen Arbeiten befchäftigt, andere Weiber und Kinder eilen den kläglich heranflüchtenden Schwarzen entgegen. Alles wirkt zu einer lebendigen Vorftellung der tropifchen Wälder Aethiopiens zufammen. Pflanzen.

Von eigentlichem Baumfchlag und malerifch zufammengefafsten Gruppen verfchiedener Bäume können bei der Gefammttendenz der ägyptifchen Kunft natürlich keine Spuren vorkommen. Gröfsere Gartenanlagen werden zwar abgebildet, aber in der angedeuteten Weife: in grundrifsartiger Ausbreitung mit den einzelnen im Aufrifs hineingezeichneten, aber nach beliebigen Richtungen gewendeten, wenngleich in der Regel doch aufrecht ftehenden Bäumen, Thoren, Pavillons, Topfpflanzen und anderen Gegenftänden. Gartenanlagen.

Das Waffer dagegen, das man nicht mit Unrecht das Auge oder die Seele der Landfchaft genannt hat, vermag die ägyptifche Kunft ebenfowenig im höheren Sinne des Wortes zu charakterifiren, wie das Auge und die Seele des Menfchen. Vielmehr wird fie hier wieder völlig ftarr und conventionell. Jahrtaufende lang hat ein blauer Streifen, mit fenkrechten fchwarzen Zickzacklinien ausgefüllt, die Stelle des Waffers vertreten. Fifche, Krebfe, Schildkröten oder Flufspferde, Krokodile u. f. w. bezeichnen verfchiedene Wafferarten. Sumpfgegenden z. B. werden zur Genüge durch Schilf-, Lotos-, und Papyrusdickichte und durch die fie bevölkernden bunten Sumpfvögel charakterifirt, zu deren auf herabgebogenen Stengeln fitzenden, mit Eiern und Jungen gefüllten Neftern Iltiffe und Ichneumone hinanlaufen. Waffer.

Eine Betrachtung der Farbengebung der ägyptifchen Malerei wird das bisher über ihren Charakter gewonnene Urtheil beftätigen. Von einer wirklich malerifchen Behandlung der Farbe kann faft noch weniger die Rede fein, als von einer perfpectivifchen Zeichnung. Da der zufammenhängende Hintergrund Farbengebung.

überhaupt fehlt, fo heben die einzelnen Geftalten fich von dem farbigen Wandgrunde ab, der an den Sockeln der Wände, an denen Blumen fpriefsen, wie in Pompeji, in der Regel dunkel, an den Haupttheilen der Wände öfter leuchtend hell-farbig ift. Diefer farbige Wandgrund beherrfcht natürlich den architektonifch-decorativen Gefammteindruck und wirkt infofern einigend und beruhigend, in Bezug auf die einzelne Darftellung jedoch wirkt er der malerifchen Einheit derfelben ebenfo natürlich entgegen, wirkt er umgekehrt auflöfend und zerftreuend. Und die Färbung der einzelnen Gegenftände erhöht diefen Eindruck. Von einem Colorit kann hier, wo die malerifche Einheit von vornherein ausgefchloffen ift, überhaupt nicht die Rede fein, fondern nur von einem Coloriren. Ja, da alle Licht- und Schattenwirkungen und alle Modellirungen fehlen, kann kaum von einem Coloriren gefprochen werden, fondern nur von einem Anmalen, faft möchte man fagen „Anftreichen" der einzelnen Gegenftände. Diefer Anftrich erfolgt, fo weit die Beobachtung und das Farbenmaterial der Aegypter reichten, in annähernden Naturfarben. Die Aegypter geben ihren eigenen männlichen Geftalten eine rothbraune Farbe, wie den Pferden, die Frauen werden dagegen fchon in den älteften Darftellungen gelb, in anderen wenigftens heller braun gemalt, die Neger werden fchwarz, die Afiaten gelb angeftrichen; ja es kommt einmal ein weifser, blauäugiger, gelbhaariger Menfchenfchlag vor. Die bunten Stoffe, mit denen die Völker bekleidet, find hübfch und mannigfaltig gemuftert; häufig find fie fo dünn, dafs fie durchfichtig find, und in diefen Fällen kommen vielleicht die einzigen Verfuche einer annähernd malerifchen Farbenwirkung vor, indem die Körperfarbe, wo fie durch ein helles Gewand hindurchfcheint in's Weifsliche gebrochen wird oder in einer anderen, helleren Farbe erfcheint Im Uebrigen ift die Farbenfcala der Aegypter eine zu befchränkte, der Farbftoffe, die fie kannten, waren offenbar zu wenige, um eine mehr als annähernde Naturfärbung zu ermöglichen.

Symbolifche Farben.

In einigen Fällen wich man aber nicht aus Mangel an Farbenmaterial, fondern aus befonderen Rückfichten von der Naturfarbe ab, befonders bei den Darftellungen von Gottheiten. Um das Uebernatürliche darzuftellen, griff man, bizarr genug, zum Unnatürlichen, fodafs die ägyptifchen Gottheiten nicht nur mit Thierköpfen ausgezeichnet find, fondern auch in gelben, grünen, rothen und blauen Farben prangen. Eine tieffinnige Farbenfymbolik mag hier zu Grunde liegen; doch entzieht fich diefelbe jedenfalls unferer Nachempfindung.

Dafs eine Farbenperfpective in der ägyptifchen Kunft unmöglich ift, folgt eigentlich fchon aus dem über die mangelnde Perfpective überhaupt, fowie aus dem über die geringe Anzahl von Farbenabftufungen Gefagten. Arbeitet fo alfo auch die ganze Farbengebung der Durchbildung eines wirklich malerifchen Princips in der ägyptifchen Malerei entgegen, fo werden die einzelnen Dinge doch auch durch fie klarer von einander abgehoben und in conventionell-typifcher Weife charakterifirt, fo dafs in der That Zeichnung und Färbung hier vollftändig Hand in Hand gehen und nach demfelben Principe fich geftalten.

Die Technik der ägyptifchen Malerei.

Dafs ein freier, echt künftlerifcher Eindruck auf diefe Weife nicht erzeugt werden kann, liegt in der Natur der Sache; und dem entfprechend haben wir

uns denn auch unter den ausübenden Kräften keine Künftler im höheren Sinne des Wortes vorzuftellen, fondern gefchickte Techniker oder Handwerker. Ja, die Darftellungen, wie fie uns vorliegen, werden nicht einmal jede für fich von einer und derfelben Hand vollendet worden fein. Wir wiffen, dafs die einzelnen Gewerbe im alten Aegypten zunftartig ftreng von einander gefondert waren, dafs Uebergriffe von dem einen Handwerk in das andere ftreng geahndet wurden. So fcheint es, dafs eigene Arbeiter angeftellt gewefen, welche die Steinflächen der Mauern mit dem Stucco bewarfen, der die Grundlage aller Malereien bildete. Andere zeichneten die Umriffe mit rothen Linien vor. Noch andere vertieften diefe Umriffe, wo die koilanaglyphe Darftellungsweife beliebt wurde. Wieder andere endlich beforgten den eigentlichen Farbenauftrag, wobei ftets eine weifse Grundirung vorherging, die vielleicht auch wieder von anderer Hand ausgeführt wurde, als die farbige Colorirung. Der äufseren Technik nach fcheinen die ägyptifchen Gemälde zur einfachften Temperamalerei gerechnet werden zu müffen. Gummiwaffer wird als Bindemittel genannt; das Fresco fcheint nicht bekannt gewefen zu fein. Es find uns einige Darftellungen erhalten, die zum Theil in verfchiedenen Stadien jener Entftehungs-Manipulationen ftehen geblieben find, oder an welchen man rückwärts jene verfchiedenen Stufen beobachten kann. Andererfeits aber find uns auch Darftellungen ägyptifcher Maler bei ihrer Arbeit erhalten: theils Anftreicher, die den Farbentopf auf der Seite ftehn haben und den Pinfel in der Hand halten, theils Maler, welchen die Palette über dem Arme hängt und die man daher für die letzten, mit verfchiedenen Farben operirenden Vollender halten mufs. Höchft intereffant ift eine Holzplatte des ägyptifchen Mufeums zu Florenz, welche Refte von Farbenmaterial bewahrt. Hier kommen nur fieben Farben vor, nämlich Schwarz, Grün, Dunkelroth, Hellroth, Dunkelgelb, Hellgelb und Hellblau. Dafs aber mindeftens Braun und Weifs aufserdem bekannt waren, unterliegt keinem Zweifel.

Wie überall, wo eine Theilung der verfchiedenen Arbeiten an demfelben Werke durchgeführt ift, ift die Technik eine äufserft fichere und forgfältige, ift die Vollendung eine fefte und glatte; aber gerade aus demfelben Grunde entfpringt auch jenes bis zum Schablonenhaften und bis zur wirklichen Anwendung der Schablone Conventionelle, Unfreie, Geiftlofe, welches uns hier den gröfseren Theil der Kunft in den Feffeln orientalifchen Regimes, die wirkliche Malerei in den Windeln ihrer Kindheit, die an fich tüchtige und in den Bewegungsmotiven keineswegs leidenfchaftslofe Silhouettenzeichnung im Dienfte der monumentalen Gefchichtsfchreibung zeigt.

Der Inhalt der ägyptifchen Malerei.

Wenn unfer Auge dennoch mit lebhaftem Intereffe auf diefem mannichfaltigen, bunten und fremdartigen Leben verweilt, fo zieht uns der Inhalt offenbar mehr an, als die Darftellungsweife. Dafs die ägyptifche Kunft in ihrer Art klar und deutlich illuftrirt, ift fchon hervorgehoben worden, und wirklich eröffnet fie uns tiefe Einblicke in die verfchiedenen Seiten einer uralten, längft verfunkenen, farbenreichen Culturepoche.

Man hat die ägyptifchen Wand-Darftellungen paffend in religiöfe, hiftorifche und bürgerliche eingetheilt.

Religiöfe Darftellungen.

Was zunächft die religiöfen Darftellungen anbetrifft, fo liegen uns diefelben am fernften; denn wenn wir diefen grünen und blauen thierköpfigen

Göttergestalten schon an sich keinen Geschmack abzugewinnen vermögen, so sind die sich stets wiederholenden Opferceremonielle langweilig durch ihre Gleichförmigkeit, und viele Mysterien bleiben eben Mysterien, auch wenn die Aegyptologen sie enträthselt zu haben glauben. Doch läfst sich manchen Weihungsscenen und Processionen der Charakter erhabener, ruhiger Feierlichkeit wohl nachempfinden. Am interessantesten sind in dieser Hinsicht die auf den Todtencultus bezüglichen Scenen, Mumienüberfahrten in Trauerbarken, Bestattungsceremonien, Seelenwägungen im Todtengericht u. s. w. Diese reli-



Fig. 3. Harfenspieler. Nach Lepsius.

giösen und Cult-Darstellungen finden sich vorzugsweise an und in den Grabmälern des neuen Reiches, und die Person des Verstorbenen ist auch in der Regel zu ihnen in Beziehung gesetzt.

Historische Darstellungen.

Die historischen Darstellungen erregen dagegen durchweg unser Interesse in hohem Grade, wenngleich eine gewisse Einförmigkeit in den häufigen Wiederholungen ähnlicher Gegenstände nicht geleugnet werden kann. Sie finden sich vor allen Dingen an den Wänden der mächtigen Bauten aus der achtzehnten und neunzehnten Dynastie in Nubien und Oberägypten und gehören meist der koilanaglyphen Darstellungsweise an. Hierher gehören die interessanten Dar-

Der-el-baheri.

stellungen vom Terrassentempel Der-el-baheri in Oberägypten, welche die

See-Expedition gegen Arabien darftellen, die von der Schwefter Thotmofis' III. in der 18. Dynaftie unternommen wurden [1]). Längs der in verfchiedenen Reihen übereinander angeordneten, von Schildkröten, Hummern und Fifchen wimmelnden Wafferftreifen, bewegt fich der Heereszug; und befonders bewegt find die Scenen, welche die bemafteten, reichlich mit Tauwerk verfehenen Schiffe felbft darftellen, wie fie theils, an den Bäumen des Ufers angebunden, mit der Beute beladen werden, theils, von gefchwellten Segeln und kräftigen Ruderern getrieben, bereits auf der Heimfahrt begriffen find. Befonders



Fig. 4. Harfenfpieler. Nach Lepfius.

zahlreich find die Darftellungen, die aus dem Leben Ramfes' II. erhalten find, wenngleich nachgewiefen ift, dafs diefer eitle Herrfcher auf manchen Monumenten, welche die Thaten feiner Vorfahren verherrlichen, deren Namen als königlicher Fälfcher im grofsen Stile durch den feinen hat erfetzen laffen. Zu Abufimbel in Nubien liefs der noch junge König Malereien ausführen, welche Abufimbel. die Hauptfcenen feines erften Feldzuges verzeichneten. Die Kämpfe, die er im fünften Jahre feiner Regierung gegen eine afiatifche Confoederation fiegreich beftand, und die in dem Epos des Pentaur, einer Art ägyptifcher Ilias,

1) *Dümichen:* Hiftor. Infchriften altägyptifcher Denkmäler.

wie Brugfch fagt, (Papyrus Sallier, British Mufeum) befungen werden, find auf
Beit-el-Ualli. verfchiedenen Monumenten zu Beit-el-Ualli in Nubien und zu Luxor und auf dem Ramefseion zu Theben bildlich dargeftellt. Mit diefen frühen Zügen ift der Ruhm des berühmten Ramfes-Sefoftris eigentlich auch fchon erfchöpft. Später unternahm er vor allen Dingen Sclavenjagden in Aethiopien, weil er hunderttaufende von Händen gebrauchte, um feinem Bau-Wahnfinn fröhnen zu laffen. Transporte gefangener Negerfclaven finden fich auf verfchiedenen Monumenten dargeftellt, und diefe Vorftellungen erinnern auffallend an die Abbildungen von Negerfclaventransporten, die Schweinfurth ganz neuerdings in denfelben Gegenden nach der Natur gezeichnet hat [1]. So fehen wir, dafs abfeits der Heerftrafsen kaukafifcher Cultur fich diefelben barbarifchen Scenen Jahrtaufende hindurch bis in unfere Zeit wiederholen. Kriegszüge Ramfes' III. find dagegen in einfachen und lebendigen Scenen an den Wänden eines Tem-
Medinet-Abu. pels zu Medinet-Abu in Theben dargeftellt. Sie zeigen uns unter Anderem den Pharao in einem Schilf- oder Papyrus-Dickicht auf der Löwenjagd und einen Schiffskampf auf dem Meere, an dem der König fich vom Lande aus betheiligt, indem er, über Leichen einherfchreitend, von gefpanntem Bogen feine Pfeile abfchiefst. Leben und Bewegung in den im übrigen mit allen erwähnten Mängeln behafteten Darftellungen zeichnen diefe bildlichen hiftorifchen Berichte aus.

Darftellungen aus dem Leben. Die Darftellungen aus dem bürgerlichen Leben finden fich in den Gräbern, vorzugsweife in den Gräbern des alten und des mittleren Reiches, von denen diejenigen von Beni-Haffan aus der 12. Dynaftie fchon als wirkliche Malereien bezeichnet wurden. Es find Scenen, die uns das Leben des Verftorbenen veranfchaulichen wollen, und wir finden daher hier das ganze Privatleben der Aegypter in feinen mannichfaltigften Erfcheinungen klar und naiv wiedergegeben. Jagden und Fifchzüge find fchon in den Basreliefs der Grabkammern der Pyramiden aus der vierten und fünften Dynaftie dargeftellt. Ziemlich primitive Obftlefen kommen in der fünften Dynaftie vor; die fechfte zeigt uns fehr lebendige idyllifche Hirten- und Holzhackerfcenen u. f. w. Darftellungen derfelben Art, aber naturfrifcher und belebter, finden fich in den fchon ge-
Beni-Haffan. nannten Gemälden der Grotten von Beni-Haffan, die uns den Menfchen in feiner Culturthätigkeit der Natur gegenüber zeigen. Es überrafchen hier oft naiv und wahr der Wirklichkeit abgelaufchte kleine Züge, die nicht ohne Humor verwerthet find. Aber auch Scenen aus dem Privatleben anderer Art kennt die ägyptifche Kunft: Künfte und Handwerke jeglicher Art, Mufik und Tanz, Schifffahrt, Handel, Rechtspflege, gymnaftifche und militärifche Exercitien, Alles wird uns veranfchaulicht. Frauen, die wohlriechende Effenzen bereiten, gelbe, zöpfetragende Jongleure, die mit fchwarzen Kugeln fpielen, kahlköpfige Harfenfpieler, Klageweiber beim Leichenbegängnifs, Perfonen jedes Standes und Gewerbes werden in der Ausübung ihres Berufes dargeftellt. Wollte man aufzählen, fo fände man kein Ende.

Landfchaftliches. Eigentliche Landfchaften, um ihrer felbft willen erfunden, hat die ägyptifche Kunft erklärlicher Weife nicht aufzuweifen. Wohl aber hat fie fich mit ausgedehnten landfchaftlichen Hintergründen in der fchon erwähnten Weife abzu-

1) *Schweinfurth:* Im Herzen von Afrika II. S. 433.

finden gewufst, und einige gröfseren figürlichen Cyklen eingereihte Gartendarftellungen machen, für fich betrachtet, faft den Eindruck felbftändiger Landfchaften. Es find befonders Darftellungen aus der 12. Dynaftie zu Beni-Haffan und aus der 18. Dynaftie zu Tel-el-Amarna, welche hier zu nennen find [1]). Sie geben höchft intereffante Auffchlüffe über die fteifen, in der Regel praktifchen Zwecken dienenden, verftändigen Gartenanlagen der Aegypter. Wenigftens find die reproducirten Anpflanzungen offenbar in erfter Linie Nutzgärten, mit denen aber Zieranlagen an geeigneten Stellen verbunden find. Tel-el-Amarna.

So ift es eine ganze Welt des Krieges und des Friedens, des Cultus und profaner Thätigkeit, die fich in der ägyptifchen Wandflächen-Decoration vor unferen Blicken aufthut. Kaum die Griechen und Römer können fich rühmen, uns in bildlichen Darftellungen ein ähnlich vollftändiges Bild ihres Thuns und Treibens hinterlaffen zu haben. Sicher ift, dafs dank der Dauerhaftigkeit ihrer Technik und der confervirenden Kraft ihres trocknen Himmels die Aegypter unferer Zeit mehr farbige Flächen überliefert haben, als alle übrigen, auch die viel jüngeren Völker des heidnifchen Alterthums zufammengenommen.

Gegenüber der Anzahl und Bedeutung diefer monumentalen Darftellungen verlohnt es fich nicht der Mühe, auf die Malereien einzugehen, mit denen faft alle ägyptifchen Gegenftände, die dem Tageslichte zurückgegeben find, vor allen Dingen die Särge felbft, von aufsen und innen bedeckt find. Ihre Betrachtung würde uns auch in keiner Weife mit neuen Refultaten bekannt machen.

Dagegen würde es wohl der Mühe werth fein, die den Papyrusfchriften eingereihten bildlichen Darftellungen etwas eingehender zu prüfen. Allein, abgefehen von dem befchränkten Rahmen, der unferer Darftellung gezogen, fehlen zu einer gründlichen Behandlung diefes Gegenftandes auch die Vorarbeiten der Aegyptologen. Wenige Bemerkungen müffen daher genügen.

Es ift klar, dafs folche den ägyptifchen Papyrus-Rollen eingefügten Illuftrationen und Vignetten daffelbe bedeuten, wie die Miniaturen der alten und mittelalterlichen Bücher unferer Zeitrechnung. Sie find geradezu als die älteften Buchminiaturen der Welt aufzufaffen. In der Regel find es ziemlich rohe Umrifszeichnungen, die, wie der Text, mit der Rohrfeder in fchwarzer oder rother Farbe ausgeführt find. Doch kommen auch vielfarbige Pinfeldarftellungen an diefen Stellen vor, ja es giebt einige Papyrus-Rollen, die ganz von folchen Malereien ausgefüllt find. Dem Inhalte nach finden fich am häufigften Scenen aus dem Todtencultus, wie ja die meiften diefer Schriften den Gräbern entnommen find und fich auf den Tod beziehen, „fchriftliche Päffe", wie Lepfius fagt, die den Todten eine günftige Aufnahme an den vielen Pforten in den himmlifchen Gegenden verbürgen follten. Sehr intereffant find z. B. die Darftellungen in dem eigentlichen „Todtenbuche", deffen vollftändigftes von vielen wieder aufgefundenen Exemplaren fich im Turiner Mufeum befindet. Darftellungen in Papyrus-Rollen. Das Todtenbuch.

Berühmt find ferner die Miniaturen einer im Louvre zu Paris befindlichen Papyrus-Rolle, welche fchon 1798 von der franzöfifchen Expedition in Theben aufgefunden wurde. Es ift eine lange Reihe von Cultus-Scenen mit vielen Papyrus des Louvre.

1) Näheres darüber bei *K. Woermann*, Die Landfchaft in der Kunft der alten Völker (München, 1876), Erfter Abfchnitt.



Fig. 5. Aus dem fatirifchen Papyrus des Britifh Mufeum. Nach Lepfius.

Menfchen-, Thier- und Göttergeftalten, die hier den oberen Theil des Manufcriptes ausfüllen. Intereffant ift die Darftellung befonders durch die Art und Weife, wie fie, ähnlich mittelalterlichen Miniaturen, innerhalb fchwarzer Umriffe mit lebhaften Farben ausgemalt ift.

Häufig nehmen die Miniaturen der Papyrus-Rollen, wie hier, den oberen Theil des Manufcriptes vorweg in Anfpruch. Mitunter aber find die einzelnen Bilder an verfchiedenen Stellen des Textes untergebracht; ein Papyrus des Louvre zeigt deutlich, wie in folchem Falle der Schreiber den Raum für die bildliche Darftellung ausgefpart hatte. Manchmal endlich nehmen die Bilder eine ganze Rolle ein. Es exiftirt eine folche Rolle, die an 20 M. lang ift und in lebhaften, mit Gold verzierten Farben fämmtliche Begräbnifsceremonien darftellt [1]).

Caricaturen.

Dafs den alten Aegyptern aber auch ein Fach, welches wir ihrem ernften gemeffenen Wefen kaum zutrauen würden, nämlich die Caricatur, nicht unbekannt war, zeigt ein leicht und flott und nichts weniger als conventionell gezeichneter Papyrus des British Mufeum (Fig. 5.) Hier erfcheinen die Basreliefs, die Ramfes III. zur Verherrlichung feiner Thaten an den Mauern feines Palaftes zu Medinet-Abu hatte einhauen laffen, durch Thiergeftalten parodirt: Katzen und Ratten find die Helden, die gegen einander kämpfen, und im Harem ergötzt der König in Löwengeftalt fich mit Gazellen [2]).

---

1) *Bruno Bucher*: Gefchichte der technifchen Künfte, Bd. I, S. 174.

2) Beide find, zugleich mit den Darftellungen, welche fie carikiren, abgebildet bei *Lepfius*: Auswahl der wichtigften Urkunden. etc., Leipzig 1842, Taf. XXIII.

So beftätigen diefe Papyruszeichnungen und Malereien, die uns über Darftellungsweife und Stil nur wenig neue Auffchlüffe geben, unfere Anficht von der Mannichfaltigkeit des Inhalts der ägyptifchen Kunft. In der That fchreckten die Künftler Misraïms vor keiner Aufgabe zurück. Was fie fich vorftellen konnten, erfchien ihnen auch darftellbar.

Der geiftigen Bedeutung nach aber geht die überwiegende Mehrzahl diefer ägyptifchen Flächendarftellungen nicht über die Zwecke einer Bilderfchrift hinaus. Wo einzelne Buchftaben, ja einzelne Worte der Schrift durch Abbilder wirklicher Gegenftände gegeben wurden, da lag es nahe, auch ganze Erzählungen und Berichte in gröfsere bildliche Darftellungen zufammenzufaffen. Diefen chronikartigen Charakter hat die ägyptifche Malerei fich ftets bewahrt. Zu einer künftlerifchen Freiheit und Selbftändigkeit, zu welcher ihr freilich auch alle Vorkenntniffe fehlten, vermochte fie nicht durchzudringen, nachdem fie einmal die Naturwahrheit, die wenigftens die ältefte ägyptifche Plaftik zeigt, aufgegeben und fich in die Feffeln des Kanons hatte fchlagen laffen. Ein »ftreng, keufch und forgfam erzogenes Kind« nennt Lepfius die ägyptifche Kunft. Mündig in der That ift fie nie geworden. Das Netz priefterlicher Vorfchriften, welches alle Lebensregungen Aegyptens umfpannte, machte auch ihr jeden felbftändigen Schritt unmöglich, und wo der künftlerifchen Individualität fo jede Flugkraft gelähmt war, da ift es nur natürlich, dafs auch kein künftlerifches Individuum aus jener Maffe auftaucht, dafs es keinen namhaften ägyptifchen Maler, dafs es keine Künftlergefchichte des Nilreiches gibt.

Geiftige Bedeutung der ägyptifchen Malerei.



ZWEITES KAPITEL.

Die Malerei in der Kunst der westasiatischen Völker.

Entwicklungsgang der weſtaſiatiſchen Kunſt.

er Ausgangspunkt der weſtaſiatiſchen Kunſt, deren gemeinſamer Entwicklungsgang zur Zeit der griechiſchen Perſerkriege bereits ſeinen Abſchluſs gefunden, iſt die meſopotamiſche Ebene. **Babylon** und **Aſſyrien** ſind die ſtilangebenden Länder geweſen. Ihre ſcharf ausgeprägte Formenſprache riſs zunächſt die Perſer mit fort, als dieſe das politiſche Erbe Meſopotamiens antraten, dann die aſiatiſchen Mittelmeerküſten, um von hier aus, wie heute wohl allgemein zugeſtanden wird, die griechiſche Kunſt in einem frühen Stadium ihrer Entwicklung ſtark zu beeinfluſſen.

Die Malerei.

Von der weſtaſiatiſchen **Malerei** iſt uns freilich ſo gut wie nichts erhalten, aber wir können nachweiſen, daſs dieſe Kunſt eine bedeutende Rolle in Babylon und Ninive geſpielt, daſs ſie ſogar an der Decoration der Auſsenſeiten der meſopotamiſchen Paläſte einen bedeutenden Antheil gehabt hat.

Die Erforſchung Babylon's und Ninive's, dieſer älteſten bekannten Stätten weſtaſiatiſcher Cultur, iſt bekanntlich erſt eine Errungenſchaft unſeres Jahrhunderts, iſt das Verdienſt der groſsen engliſchen und franzöſiſchen Ausgrabungen [1]) in dieſen Gegenden, iſt die Frucht der ſcharfſinnigen Studien von Männern wie Oppert, Rawlinſon, Layard u. A. [2].

Babylon und Ninive.

Meſopotamien, d. h. das Land zwiſchen Euphrat und Tigris, hat an zwei verſchiedenen Stellen eine uralte Cultur aufzuweiſen: im Süden in **Chaldäa**, deſſen berühmte Hauptſtadt Babylon war, im Norden in **Aſſyrien**, als deſſen Metropole Ninive eines Weltruhmes genoſs. In der Glanzperiode dieſer Gegenden bis zu den Eroberungen des Perſers Kyros iſt der Süden zweimal

1) Die Hauptpublicationen ſind die folgenden: *Layard:* The monuments of Nineveh (1849 u. 1853). — *Botta* et *Flandin*: Monument de Ninivé (1849—50). — *Place*: Ninivé et l'Aſſyrie (1867).

2) *J. Oppert*: Expédition scientifique en Meſopotamie, Vol. I. (1863.) — *Rawlinſon:* The five great monarchies of the ancient eaſtern world (2. Aufl. 1871). — *Layard:* Nineveh and its remains (1849) und: Diſcoveries in the ruins of Nineveh and Babylon (1851). — *Lenormant*: Les antiquités de Babylon et de l'Aſſyrie (1868). — Darſtellungen der aſſyriſch-babyloniſchen Kunſt bei *Schnaaſe*: Geſch. der bild. Künſte, I. (2. Aufl. von *Lützow*, 1866). S. 146 ff. — *Reber*: Kunſtgeſchichte des Alterthums, (1871) S. 45 ff. — *Oppert*: Grundzüge der aſſyriſchen Kunſt, ein Vortrag, 1872. — Vgl. *Semper*: Der Stil, §§ 65, 67, 68, 69.

tonangebend gewefen, der Norden einmal. Die Reihenfolge, in welcher wir die Kunft der drei mächtigen Reiche, der Zeit ihrer Entwicklung gemäfs, betrachten müffen, ift: 1) Alt-Chaldäa, 2) Affyrien, 3) Neubabylonien.

Nur wüfte Trümmerhaufen mächtiger Ziegelbauten haben aus dem älteften diefer Reiche fich gerettet, und zwar find es befonders die Ruinen von Mugheir, Warka und Abu-Scharein, welche dem alten Chaldäerreiche zugefchrieben werden. In Warka ift eine intereffante, farbige äufsere Wandbekleidung erhalten, welche mit ihrem aus kleinen, oben glafirten, rothen, weifsen und fchwarzen Stiften zufammengefetzten Mofaikmufter einen teppichartigen Eindruck macht. Dafs das gefammte babylonifch-affyrifche Wandbekleidungsfyftem aus gewebtem Tapetenbehang hervorgegangen, dafs bunte Gewebe der älteften Induftrie diefer Gegenden angehört haben, dafs figürliche Darftellungen folchen Teppichen aber früher aufgeftickt, als eingewebt worden, das find Sätze, denen befonders Semper Geltung zu verfchaffen verfucht hat. Die Gefchichte der Malerei beginnt erft mit den figürlichen Darftellungen. Von folchen haben fich an den Aufsenwänden des älteren Chaldäerreiches keine Spuren erhalten. Auch laffen uns die fchriftlichen Nachrichten für diefe Zeit noch im Stich. Dagegen haben fich in den Ruinen von Abu-Scharein einige Kammern erhalten, welche mit Stucco bekleidet und mit Malereien gefchmückt waren. In einer diefer Kammern erkannte man die fehr roh in rother Farbe ausgeführten Geftalten zweier Männer, eines gröfseren und eines kleineren, von denen der gröfsere einen Vogel auf der Fauft trug. Rawlinson fchreibt gerade diefe Darftellung dem alten Chaldäerreiche zu [1]).

Alt-Chaldäa. Warka. Abu-Scharein.

Die zweite Monarchie, welche etwa feit 1400 vor Chr. in Mefopotamien dominirte, war die nördlichere, war die affyrifche. Die Trümmer ihrer Paläfte find befonders an den drei Orten Nimrud, Koyundfchik und Korfabat unweit der jetzigen Handelsftadt Moful am Tigris wiedergefunden worden. Die Architektur war auch hier die herrfchende Kunft, welche die Plaftik und die Malerei in ihren Dienft nahm. Dies gefchah aber in einer fich regelmäfsig wiederholenden Weife, von der wir uns, dank den combinirten Forfchungen der Affyriologen und Architekten, eine deutliche Vorftellung machen können. Der untere Theil der zumeift aus an der Luft getrockneten Ziegeln beftehenden Mauern der grofsen Königspalafte war von aufsen und von innen mit grofsen, reich mit Reliefs gefchmückten Alabafter- oder Kalkfteinplatten incruftirt. Indem diefe Bekleidungsmethode den Mauern ihre Haltbarkeit verlieh, gab fie ihnen zugleich einen äfthetifch bedeutfamen, imponirenden Schmuck. Ueber diefer plaftifchen, fockelfries-artigen Verzierungsbafis, die jedoch manchmal aus mehreren Steintafel-Reihen über einander beftand, war dann, ebenfalls von aufsen fowohl wie von innen, der obere Theil der Wände mit Malereien gefchmückt, welche theils auf einen Gypsgrund aufgemalt, theils unmittelbar den Ziegeln eingebrannt waren. Was fich jedoch von folchen affyrifchen Gemälden erhalten hat, ift wenig und ganz fragmentarifch.

Affyrien. Monumentale Technik der affyrifchen Malerei.

Was zunächft die eigentlichen Wandgemälde auf Stucco anbetrifft, fo fcheinen diefelben fich auf die Innenräume befchränkt zu haben. Der Ruinen-

Eigentliche Wandgemalde

1) *Rawlinson:* The five great monarchies etc., I. p. 82—83.

zu Nimrud; hügel von Nimrud ift reich an Reften folcher Wandbekleidung; dagegen find von Gemälden auf derfelben kaum Spuren erhalten. Die Ausgrabungsberichte erzählen zwar nicht felten von Darftellungen, die man auf den Bewurf gemalt gefunden; aber ebenfo oft berichten fie auch, dafs diefelben fehr bald, nachdem fie mit der Luft in Berührung gebracht, verfchwanden. Auf ihre Technik hin fcheinen fie noch nicht unterfucht worden zu fein; doch fpricht Semper ihr Inhalt. die Vermuthung aus, dafs fie a tempera gemalt gewefen. Von dem Inhalt ihrer Darftellung verlautet auch wenig genug. «Herr Place», fagt Oppert in feinem Vortrage über die Grundzüge affyrifcher Kunft, «entdeckte Fresken (?) im Eingange des Harems Sargons. Man hatte vor dem Erdwall ein mit Kalk beworfenes Mauerwerk gebaut. Hierauf waren nun Rofetten, Löwen, Götter und andere Sujets gemalt. Herr Thomas, mein Reifebegleiter, fah und kopirte fie, und hat fo das Andenken an diefelben gerettet. Denn als ich ein Jahr fpäter nach Ninive kam, fah ich allerdings noch die Mauer; der Kalk und die Malereien hatten nur wenige Tage ihre Ausgrabung überlebt, nachdem fie dritthalb Jahrtaufende in ihrem fchützenden Grabe zugebracht hatten».

Ziegelgemälde. Etwas bedeutender find die Refte affyrifcher Ziegelgemälde, die fich erhalten. Auch fie ftammen zumeift aus dem Ruinenfelde von Nimrud. Es ift aber nicht einmal ein einziger diefer bemalten Ziegel ganz in unzerbrochenem Zuftande erhalten; um fo weniger ift es gelungen, ganze Gemälde, die aus vielen folcher Ziegel zufammengefetzt waren, herzuftellen. Nur einzelne Stücke mit Reften von Bäumen, Thieren und menfchlichen Geftalten find gerettet Fragment von Nimrud. worden. Das gröfste diefer Fragmente, welches in Nimrud gefunden, ftellt drei hintereinander fchreitende Figuren dar und die vordere Hälfte einer vierten, der voranfchreitenden Geftalt gegenüberftehenden. (Fig. 6.) Es ift der an feiner Tiara kenntliche König, welcher, von der Jagd oder vom Kriege heimgekehrt, die Trinkfchaale an die Lippe fetzt, die ihm der gegenüberftehende, bewillkommnende Diener gereicht hat, oder, nach einer anderen Auffaffung, wie er ein Trankopfer darbringt. Hinter ihm folgen zwei Diener: zunächft der bartlofe Eunuch mit Schwert, Bogen und Köcher, dann ein bärtiger Speerträger mit fpitzer Mütze, kurzem Rocke und blofsen Beinen. Diefe Figuren find nur neun Zoll hoch. In der Regel fcheinen fie auch nicht gröfser gewefen zu fein, fodafs ganze Geftalten auf jedem einzelnen Ziegel dargeftellt werden konnten. Mitunter aber find die einzelnen Theile auch fo grofs, dafs jede Figur über verfchiedene Steine fich erftreckt haben mufs. Layard fand in Nimrud einen Ziegel mit einem Theile eines menfchlichen Gefichtes, welches auf eine Figur von drei Fufs Höhe hinwies. Aber diefe Gröfse wird fchon als eine ungewöhnliche bezeichnet.

Stil der affyrifchen Ziegelmalereien. Die erhaltenen Fragmente, die vielleicht Bruchftücke von den beften Malereien zeigen, die es in Affyrien überhaupt gegeben, genügen jedenfalls, um fehr intereffante Auffchlüffe über den Stil und die Behandlung folcher Darftellungen zu geben. Was uns fofort auffallt, ift die energifche Breite der Umrifslinien, wie wir fie höchftens an mittelalterlichen Gemälden kennen. Immer find fie fcharf und deutlich fichtbar, in der Regel von bandartiger Breite und obendrein von einer Farbe, die fich fowohl von derjenigen des Hintergrundes, als von der Farbe, mit welcher fie ausgefüllt find, deutlich abhebt, und zwar ift diefe breite Umrifslinie der affyrifchen Malerei, entgegen

allem anderwärts Ueblichen, heller, als das übrige Gemälde, hellgelb oder gar weiſs. Nur wo dünnere Umriſſe vorkommen, wie an den Köpfen des erwähnten gröſsten aſſyriſchen Fragmentes, erſcheinen ſie wohl in einem dunkleren Braun. Im Uebrigen iſt die Farbenſcala eine ſehr beſchränkte, und es muſs von vornherein hervorgehoben werden, daſs ſich von einer Vermiſchung der Farben, von einer Angabe von Licht und Schatten, von einer Modellirung, ſowie von Allem, was an Helldunkel grenzt, hier ſo wenig Spuren finden, wie in der ägyptiſchen Malerei. Einfache Farben ſind gleichmäſsig in die Umriſſe hineingeſtrichen. Der Grund, von dem die Geſtalten ſich abheben, iſt blaſs,



Fig. 6. Fragment eines aſſyriſchen Ziegelgemäldes. Nach Rawlinſon.

olivengrün, röthlich oder blau. Die Fleiſchfarbe iſt gelblich; ſelten ſpielt dieſer Ton ſo in's Röthliche, daſs er, wie auf jenem gröſseren Fragmente, wirklich fleiſchfarbig erſcheint. Im Uebrigen werden, nach Rawlinſon, für das Haar, die Augen, Augenbrauen und manchmal für Bogen und Sandalen Braun und Schwarz angewandt; gelb werden Menſchen, Wagen, Gefäſse, Waffenſchäfte, Helme, Flügelfedern, Goldſchmuckgegenſtände und einige Pferde dargeſtellt; blau ſind andere Pferde, Schilde, Federn, Fiſche, Anzüge; weiſs kommt im Inneren des Auges vor, am Leinenhemde der Männer, an der königlichen Tiara und an anderen Gegenſtänden, auch an Pferden und an Gebäuden; Olivengrün ſcheint ſich nur als Grund zu finden, Roth nur in einzelnen Theilen der königlichen Tiara, Orange und Lila in den Schwingen der geflügelten Ungeheuer. Offenbar hat die den Aſſyrern bekannte Farbenſcala nicht ausgereicht, um alle Gegenſtände in ihren natürlichen Farben nachzubilden. Nur um eine annähernde

Naturfarbe kann es sich auch hier handeln, und schwerlich ist es erlaubt, sich z. B. die von den Assyrern wirklich getragenen Gewänder in so einfachen und matten Farben vorzustellen, wie sie auf diesen Ziegelgemälden erscheinen.

Assyrische Reliefs.

Um uns die geringen Bruchstücke assyrischer Gemälde im Geiste zu ergänzen, uns ihre Composition und ihre Zusammenhänge vorzustellen, werden wir gut thun, einen Blick auf die gleichzeitigen plastischen Werke, auf jene grossen Reliefstafeln zu werfen, welche wenigstens in ihrer Formengebung, wenn auch leider nicht in ihrer ursprünglichen, vollständigen, aber milden Bemalung, der Länge der Zeit erfolgreicher widerstanden haben [1]).

Inhalt derselben.

Die Gegenstände, welche hier dargestellt sind, sind wohl sämmtlich dem Leben des Königs entnommen. Während aber in den ägyptischen Darstellungen die religiösen Beziehungen des Königs zu den Göttern eine hochwichtige Rolle spielen, sind die Scenen, welche die Assyrer der Verewigung durch die Kunst werth hielten, fast durchgängig weltlicher Natur. Der asiatische Despotismus erstickt die hierarchischen Gelüste. Grosse Ceremonienreliefs oder Jagdscenen oder Kriegsbilder, Beutezüge und Triumphgelage füllen die Wände. Abgesehen von den vielgestaltigen mythischen oder symbolischen Ungeheuern, ist die Nachahmung der Natur offenbar die Losung der Assyrer.

Ihr Stil.

Wenn auch manche Einzelheiten, wie die Bäume, noch conventioneller erscheinen, als in der ägyptischen Kunst, so ist im Allgemeinen von einer so strengen Stilisirung, wie dort, keine Rede. Zwar haften auch hier die ruhenden Gestalten mit beiden im Profil vor einander gestellten Sohlen am Boden; zwar tritt auch hier die Vorderansicht des Brustkastens noch oft, wenngleich nicht so durchgängig, wie in Aegypten, in einen ungelösten Gegensatz zum Profil des Kopfes und der Beine; zwar finden sich auch hier von individueller und geistiger Belebung der Gesichtszüge kaum Spuren, aber das Alles ist nicht durch einen Kanon geregelt. Die Convention beruht hier nicht auf hierarchischer Vorschrift, sondern auf den natürlichen Grenzen des Darstellungsvermögens.

Daher spricht sich der kurze, starke, muskulöse, oft allzufleischige Typus der wirklichen assyrischen Gestalten, der semitische Typus ihres Kopfes mit der Habichtsnase, den starken Lippen, den vollen Wangen, den schweren, wulstigen Augenlidern und buschigen, hochgewölbten Brauen auch in der Kunst dieser Gegenden deutlich aus. Dabei ist ein Fortschritt von dem alterthümlich strengen und unbeholfenen Stile, der die hervortretenden Beinmuskeln fast wie eine conventionelle Leder-Riemen-Stickerei auflegt, zu einer an die griechische Kunst erinnernden Freiheit und Natürlichkeit hier innerhalb weniger Jahrhunderte deutlich bemerkbar.

Naturalismus.

In den besten Werken, besonders in den Thierdarstellungen spricht sich eine so lebendige Naturbeobachtung bei einem so realistischen Darstellungsvermögen aus, dass Oppert die Assyrer geradezu die Holländer des Alterthums genannt hat.

Vom Standpunkte der Geschichte der Malerei aus wird uns bei der Betrachtung der Reliefs besonders noch die Frage interessiren, wie sich in den grössten Compositionen die Gruppirung des Ganzen, besonders im Zusammenhange mit dem Hintergrunde gestaltet habe.

1) Ausführliche und lebendige Schilderungen der assyrischen Reliefdarstellungen finden sich bei *Lübke*: Gesch. der Plastik (2. Aufl. 1871).

In dieſer Beziehung muſs vorangeſchickt werden, daſs der aſſyriſche Künſtler, wie der ägyptiſche, in erſter Linie deutlich, nüchtern und chronikartig erzählen will. Offenbar aber gelingt das dem Aſſyrer noch beſſer; denn manche ſymboliſchen Hülfsmittel der ägyptiſchen Kunſt werden verſchmäht, und die Anordnung gröſserer Compoſitionen iſt offenbar einfacher und natürlicher. Vor allen Dingen wird in vielen aſſyriſchen Darſtellungen der Zuſammenhang mit dem Hintergrunde in einer viel anſchaulicheren und ausgedehnteren Weiſe hergeſtellt. Es zeigt ſich hier deutlich, daſs den Aſſyrern eine Vorſtellung von den Grenzen des Reliefſtils und des maleriſchen Stils vollſtändig fehlte. Denn was nur die Malerei verſuchen konnte, was aber ſelbſt die griechiſche Malerei erſt verſucht hat, nachdem ſie ſich techniſch ſtark und frei genug dazu fühlte, nämlich die figürliche Handlung vor einem vollſtändig entwickelten Hintergrunde ſich abſpielen zu laſſen, das wird in vielen Reliefs der Aſſyrer mit groſser Oſtentation in's Werk geſetzt. Natürlich muſste der Verſuch miſslingen; denn wenn ſich in manchen dieſer Darſtellungen auch ein gröſseres perſpectiviſches Gefühl ausſpricht, als wir es bei den Aegyptern gefunden, ſo fehlen doch auch den Aſſyrern noch alle perſpectiviſchen Kenntniſſe, und wenn die ägyptiſche Vermiſchung von Grundriſs- und Aufriſsdarſtellung hier auch nur ſelten in gleicher Ausbildung vorkommt, ſo mangelt es an Willkürlichkeiten in der Anordnung doch keineswegs. Gelegentlich kommen auch hier Bäume, Berge und Thürme vor, die mit ihren Spitzen nach unten gerichtet ſind, und daſs die Bäume in divergirender Richtung von den Bergen abſtehen, iſt eine gewöhnliche Erſcheinung. Zugleich machen derartige mit Hintergründen verſehene aſſyriſche Darſtellungen einen überfüllten Eindruck, und in manchen Dingen, wie in dem Schuppennetz, welches die Berge bedeckt, macht ſich eine conventionelle Schablone geltend, die dem anderweitigen realiſtiſchen Streben widerſpricht. Das Waſſer dagegen iſt zwar auch noch conventionell, aber viel freier dargeſtellt, als in Aegypten. An Stelle der ſteifen, mit ſenkrechten, regelmäſsigen Zickzacklinien ausgefüllten Balken tritt eine freie Wellenlinienbewegung, hie und da durch förmliche Spiralen belebt, welche, wo das Meer gebildet werden ſoll, unregelmäſsig zerſtreut ſind, wo Flüſſe gemeint ſind, ſtets in derſelben Lage ſich wiederholen [1]. (Fig. 7.)

Compoſitionsweiſe.

Das neubabyloniſche Reich, welches Aſſyrien im ſechſten Jahrhundert vor unſerer Zeitrechnung in der meſopotamiſchen Hegemonie wieder ablöſte und unter Nebukadnezar ſeine höchſte Blüthe erreichte, folgte in ſeiner Kunſt im Weſentlichen den urſprünglich vielleicht gerade von Altchaldäa ausgegangenen, dann aber in Aſſyrien weiter gebildeten Stilprincipien. Für die monumentale Kunſt, die einzige, die wir von dieſen Völkern kennen, ergaben ſich hier im Süden jedoch aus der Verſchiedenheit der Baumaterialien etwas verſchiedene Bedingungen. Der Alabaſter und der Kalkſtein, den die Aſſyrer von den benachbarten Bergen holen konnten, fehlten den Babyloniern. Sie konnten daher nicht, wie ihre nördlichen Nachbarn, den unteren Theil ihrer Palaſtwände mit Reliefplatten bekleiden, und in der That haben ſolche ſich nur ganz ausnahmsweiſe in den Ruinenſtätten Babylons gefunden. Dagegen

Neu-Babylonien.

1) Näheres darüber bei *Woermann*: Die Landſchaft in der Kunſt der alten Völker (1876). S. 63–76.

ftand den Chaldäern ein noch vorzüglicherer Thon zur Ziegelfabrikation zu Gebote. Diefe wurde hier daher vervollkommnet, und da man für die Aufsenwände fo gut wie ganz auf die Bekleidung mit glafirten Ziegeln angewiefen war, fo erreichte gerade die Kunft, diefe Ziegel zu bemalen und zu emailiren hier ihre höchfte Vollendung. Der Eindruck der ninivitifchen Ziegelmalerei im Gegenfatz zu der babylonifchen wird von Oppert ausdrücklich mit dem der Aquarell- gegenüber der Oelmalerei verglichen. Die Wände Babylons ftrahlten alfo in einem tieferen, farbigeren, leuchtenderen Glanze, als diejenigen Ninive's. Auch Rawlinfon fagt in diefer Beziehung: »An der Seite von Affyria, ihrer kälteren und correcteren nordifchen Schwefter, zeigte Babylonia fich als ein echtes Kind des Südens, reich, glühend, unbekümmert um die Regeln des Gefchmacks, nur beftrebt, durch den blendenden Glanz ihrer Erfcheinung Bewunderung zu erwecken.«

Babylonifche Ziegelmalerei.

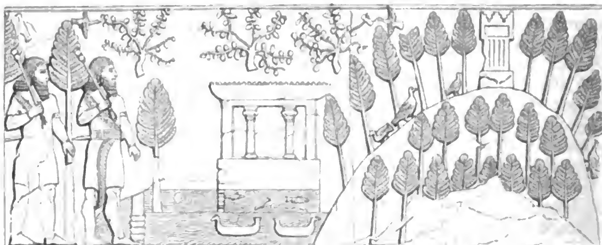


Fig. 7. Affyrifches Relief. Nach Botta und Flandin.

Lineare Mufter.

Die farbigen, glafirten Ziegel, durch welche Babylon diefen Eindruck erreichte, waren aber keineswegs alle mit bildlichen Darftellungen gefchmückt. Viele werden nur mit linearen, teppichartigen Muftern bedeckt gewefen fein, noch andere fcheinen einfarbig glatt geglänzt zu haben. Das Letztere nimmt man z. B. von dem berühmten Terraffentempel zu Borfippe bei Babylon an, deffen Ruinen man zu Birs-Nimrud wiedergefunden.

Birs-Nimrud.

Bildliche Darftellungen.

Dafs aber viele andere Gebäude der Weltftadt mit bildlichen Darftellungen an ihren glafirten Ziegelwänden gefchmückt gewefen, unterliegt keinem Zweifel. Schon die alten Schriftfteller gedenken folcher Darftellungen, und die erhaltenen Trümmer beftätigen deren Schilderungen.

Was die Schriftfteller anbetrifft, fo ift hier des jüdifchen Propheten Hefekiel zu gedenken, welcher (XXIII. 14,15) von »gemalten Männern an der Wand in rother Farbe, den Bildern der Chaldäer«, redet, »um ihre Lenden gegürtet, und bunte Kogel auf ihren Köpfen, und alle gleich anzufehen wie gewaltige Leute, wie denn die Kinder Babel und die Chaldäer tragen in ihrem Lande.« Semper[1]) glaubt diefe Worte auf Teppichftickereien beziehen zu müffen. Wahrfcheinlicher aber beziehen wir fie mit den meiften anderen Schriftftellern auf Ziegel-Email-Bilder.

1) Stil, I. S. 271.

Von den griechiſchen Schriftſtellern iſt es Diodoros von Sicilien, welcher, Kteſias folgend, von groſsen bildlichen Darſtellungen an den babyloniſchen Mauern berichtet (Buch II. Kap. 8).

»Auf dieſer Mauer«, ſagt Diodor, »hatte man auf den gebrannten Ziegeln verſchiedenartige Thiere dargeſtellt, die ſowohl durch ihre Farbe als auch durch ihre Zeichnung, die beide ſehr kunſtvoll angeordnet waren, der Wirklichkeit glichen.« Und weiterhin bei der Beſchreibung einer anderen Mauer, fährt derſelbe Schriftſteller fort: »An den Thürmen und Mauern waren Thiere aller Art dargeſtellt, die ſowohl in Bezug auf die Farbe, als auch auf die genaue Nachahmung der Figuren nach allen Regeln der Kunſt wiedergegeben waren. Das Ganze ſtellte einen Thiergarten voll der verſchiedenſten Thiere dar, deren Gröſse vier Ellen überſtieg. Mitten unter ihnen befand ſich Semiramis, zu Pferde, im Begriffe einen Panther zu erlegen, dicht neben ihr aber war ihr Gemahl Ninus gebildet, welcher mit einem Lanzenſtiche gerade einen Löwen durchbohrte.«

Der Grieche wird wohl den Eunuchen, der den König zu begleiten pflegte, wie man mit Recht bemerkt hat, für deſſen Gemahlin angeſehen haben, und auch ſonſt würden wir weder auf dieſen griechiſchen noch auf jenen jüdiſchen Bericht ein ſonderliches Gewicht legen können, wenn ihre Ausſagen nicht theils durch die Analogie der aſſyriſchen Bildwerke, theils durch erhaltene Ziegelfragmente beſtätigt würden.

Buntglaſirte Ziegel mit Reſten figürlicher Darſtellungen ſcheinen in den babyloniſchen Trümmerfeldern nicht ſelten gefunden zu werden. Oppert hatte für den Louvre eine ganze Ladung geſammelt, die aber ſchon bald nach der Einſchiffung in den Wellen des Tigris untergegangen iſt. Er beſchreibt dieſe Funde folgendermaſsen [1]: »Die einfarbigen Fragmente würden uns nicht überraſcht haben, da wir um ihre Exiſtenz wuſsten und uns durch den Anblick der muhammedaniſchen Moſcheen und Minarete an die Verwendung glaſirter Ziegel gewöhnt hatten. Aber wir fanden Fragmente, die mit verſchiedenen Farben bedeckt waren, und die offenbar zu einem in enkauſtiſchen Farben bemalten flachen Relief gehörten. Wir fanden zum Theil blaue Stücke, von denen ſich gelbe Flächen abhoben; dieſe letzteren trugen ein von ſchwarzen Linien umriſſenes Schuppenſyſtem, ähnlich demjenigen, welches auf den ninivitiſchen Bas-Reliefs eine gebirgige Waldgegend andeutet. Durch die Erhöhung des Ziegels waren dieſe Schuppen noch bemerkbarer gemacht. Die Malerei war auf einer Art kaum erhabenen Bas-Reliefs angebracht. Wir fanden verſchiedene Proben dieſer Kunſtwerke, welche Berge oder Wälder darſtellten. Andere Bruchſtücke zeigten ein bläuliches Wellenlinien-Syſtem, als ob ſie Waſſer darſtellen wollten; noch andere zeigten Mauerreſte und wirkliche Bäume. Eine andere Klaſſe bemalter Ziegel bot Thierbilder dar, ſo fanden wir einen Pferdefuſs und Theile eines Löwen, beſonders die Mähne und den Schweif. Eine breite ſchwarze Linie, durch einen blauen Grund gezogen, konnte wohl die Lanze eines Jägers vorſtellen. Ferner ſahen wir ein menſchliches Auge, welches ganz von vorn gezeichnet war, obgleich der über dem Auge erhaltene Theil auf ein im Profil gezeichnetes Geſicht zu deuten ſchien. Herr Fresnel glaubte nicht mit Unrecht das Auge jener Königin oder jenes Königs zu erkennnn, die nach

---

1) Expedition ſcientifique I. p. 143—144.

Ktefias auf den Mauern des Palaftes abgebildet waren. Noch andere Ueberbleibfel einer menfchlichen Geftalt vollendeten die intereffante Sammlung, die wir bei den Ausgrabungen am Kasr gefammelt hatten.«

Diefer Bericht beftätigt fowohl die Angabe des griechifchen Schriftftellers als auch unfere Vermuthung, dafs fich auf mefopotamifchen Ziegelgemälden ähnliche Hintergründe gefunden haben müffen, wie auf den affyrifchen Reliefs. Zugleich geht fchon aus Oppert's Befchreibung hervor, dafs diefe Darftellungen, genau genommen, keine völligen Flächenbilder, fondern fchwach erhabene Reliefs find. Jedoch wird die Erhebung als eine fo geringe befchrieben, dafs fie kaum in Betracht komme und jedenfalls den gemäldeartigen, flächenhaften Eindruck der Gefammtbilder nicht zerftöre.

Gemeinfamer Charakter der orientalifchen Malerei.

Den Fortfchritten gegenüber, welche uns in der griechifchen Malerei entgegentreten werden, nehmen alle hier betrachteten orientalifchen Völker in diefer Kunft einen gemeinfamen, primitiven Standpunkt ein. Während die Architektur und felbft die Plaftik der Aegypter und Mefopotamier fo gut wie im Vollbefitze ihrer technifchen Leiftungsfähigkeit waren, fo dafs es mehr ihre nationalen Eigenthümlichkeiten, als ihre technifchen Mängel find, die fie uns nicht im Lichte höchfter Vollendung erfcheinen laffen, hat die Malerei bei ihnen noch nicht das ABC des ihr nothwendigen Wiffens und Könnens gelernt. Was fich, vom Relief kaum oder gar nicht unterfchieden, bei ihnen für Malerei ausgiebt, ift nur conventionell colorirte und obendrein oft noch ziemlich unbeholfene Umrifszeichnung unzufammenhängender Geftalten, eine Kunft, der es nicht einmal klar geworden ift, wie man eine einzige Geftalt, von verfchiedenen Seiten oder auch nur von einer beftimmten Seite gefehen, richtig auf eine Fläche bannen kann, die vollends hülflos ift, wo fie gröfsere Compofitionen mit Hintergründen und dem ganzen malerifchen Zufammenhang in flächenhafter Darftellung reproduciren foll. Dafs eine Möglichkeit vorhanden, ein Stück der Aufsenwelt mit allem Zubehör fo auf einer Fläche nachzuahmen, wie es unferem Auge erfcheint, haben zwar fowohl die ägyptifchen, wie die affyrifchen Künftler geahnt, aber ihre Verfuche, diefe Aufgabe zu löfen, find fehlgefchlagen.

Es kann auffallend erfcheinen, dafs die Aegypter und Chaldäer, die doch beide gute Mathematiker und nüchterne Beobachter der Naturerfcheinungen waren, die Perfpective nicht entdeckt haben. Aber es ift das nicht das einzige Beifpiel, dafs fcheinbar Naheliegendes Jahrhunderte lang unentdeckt geblieben.

Endlich verftanden die Künftler des alten Orients nicht, Seelenzuftände in den Gefichtszügen zu malen. Daher fehlt der ägyptifchen und mefopotamifchen Malerei auch jenes »Ethos,« welches die Griechen fchon an ihren Malern entzückte, als fie technifch noch kaum einen höheren Standpunkt erreicht hatten. Daher ift auch die Figurenmalerei der bisher befprochenen Völker, welche chronikartig berichten und erzählen will und diefen Zweck allerdings in klarer und vollendeter Weife erreicht, mit künftlerifchem Auge angefehen, nicht viel mehr, als eine verfteinerte Teppich-Wirkerei oder Stickerei, an deren conventionelle oder phantaftifche Darftellungen zunächft nur der Mafsftab einer farbigen decorativen Wandbekleidung gelegt werden kann.

ZWEITES BUCH.

DIE MALEREI DES GRIECHISCHEN UND ITALISCHEN ALTERTHUMS.

Vorbemerkungen.

s ist eine allgemein zugestandene Thatsache, dass auf griechischem Boden die Kunst zum ersten Male, aller Fesseln ledig, zur selbstbewussten Freiheit erblühte und eine ebenso ethisch beseligende, wie Geist und Sinne beglückende Macht geworden ist. Allgemeiner Charakter der griechischen Kunst.

Bei dieser hohen Werthschätzung der altgriechischen Kunst pflegt man jedoch in erster Linie an die Bildhauerei zu denken; ja, es ist eine bis zum Ueberdruss wiederholte Behauptung, dass die alten Griechen ein vorzugsweise plastisch angelegtes Volk gewesen seien, dass ein plastisches Gefühl auch alle ihre anderen Künste durchdringe und sich z. B. in ihrer Architektur und in ihrer Dichtkunst ebensowohl geltend mache, wie in ihrer Plastik selbst.

Auf diese Kunst wies in der That Alles die Griechen hin: die Natur ihrer Landschaft, wie die Schönheit ihrer eigenen Körperbildung; die Beschaffenheit ihrer Lebensgewohnheiten, wie der Charakter ihrer Religion. Die Plastik ist auch bei den Griechen jedenfalls viel früher im Vollbesitze ihrer technischen Mittel gewesen, als die Malerei.

Ein grosser Irrthum aber würde es sein, wenn man aus der glänzenden Begabung der griechischen Bildhauer schliessen wollte, das Talent der Maler des alten Hellas sei zweifelhafterer Art gewesen. Schon die classische Literatur würde eine solche Anschauung unwahrscheinlich erscheinen lassen; denn die alten Schriftsteller erhoben die Maler mit nicht weniger begeisterten Ausdrücken, als die Bildhauer. Polygnotos, Zeuxis, Parrhasios, Timanthes, Protogenes, Apelles werden nicht minder laut in Prosa und in Versen gefeiert, als Myron, Phidias, Praxiteles, Skopas und Lysippos. Auch werden von malerischen Kunstwerken und der täuschenden Aehnlichkeit ihrer Naturnachahmung eben solche Wunderdinge erzählt, wie von Werken der Plastik. Werthschätzung der griechischen Malerei.

Wenn dennoch Zweifel über den Werth der griechischen Malerei bestehen konnten, so mussten diese dadurch entstanden sein, dass nur so geringe Reste dieser Kunst sich aus dem classischen Alterthume erhalten haben. Es ist eine Thatsache, die entschieden betont werden muss, dass kein einziges Werk irgend eines der berühmten Maler, welche die griechische Künstlergeschichte kennt, sich in unsere Zeit herübergerettet hat, dass wir über kein einziges der griechischen Gemälde, die von den Schriftstellern gepriesen werden, nach dem Augenschein urtheilen können. Untergeordneter Rang der erhaltenen Gemälde.

Die Anzahl der heutzutage dem Erdboden wieder abgewonnenen antiken Gemälde ift freilich eine fehr grofse. Viele Taufende von Vafen, die mit figürlichen Malereien gefchmückt find, find aus griechifchen und italifchen Gräbern wieder zum Vorfchein gekommen. Die antiken Fufsbodenmofaike mit bildlichen Darftellungen, welche diesfeits wie jenfeits der Alpen das Tageslicht wieder erblickt haben, zählen nach hunderten. Bemalte Steintafeln und Sarkophage find keine Seltenheiten. Vor allen Dingen aber find es die auf italifchem Boden, theils in den Gräbern Etruriens, theils in Rom und deffen nächfter Umgebung, theils in Unteritalien und hier vornehmlich in den vom Vefuv verfchütteten Städten Campaniens zu vielen Taufenden wiederaufgefundenen antiken Wandgemälde, welche uns eine recht lebendige Vorftellung von der Malerei der Hellenen und Italer gewähren.

Allein kein einziges von allen diefen Gemälden läfst fich mit irgend einem Bilde, deffen die Schriftfteller gedenken, identificiren; ja, mit völliger Sicherheit läfst fich fogar von keinem einzigen behaupten, es copire die Motive eines anderweitig bekannten Bildes. Eine Zurückführung mancher ausgegrabenen Wandgemälde und Mofaiken auf verlorene, in der antiken Kunftgefchichte hochberühmte Originalgemälde ift freilich von manchen neueren Archäologen verfucht und zum Theil mit Glück verfucht worden. In einigen Fällen ift ein derartiger Zufammenhang in der That in hohem Grade wahrfcheinlich gemacht worden; aber apodiktifche Gewifsheit ift nirgends erreicht.

Ihr handwerksmäfsiger und decorativer Charakter.

Unter allen Umftänden find auch diefe etwaigen Nachbildungen grofser Meifterwerke, wie Alles, was uns von antiker Malerei erhalten ift, nur kunftgewerblich ftilifirte und mehr oder weniger handwerksmäfsig ausgeführte Arbeiten, von deren Behandlungsweife nur mit grofser Vorficht auf den Stil der Originalwerke der berühmten Künftler zurückgefchloffen werden darf. Freilich find manche diefer ornamentalen Vafenbilder und diefer decorativen Mofaikdarftellungen und Wandgemälde offenbar von Handwerkern gefchaffen worden, deren Gefchicklichkeit nahe an wirkliche, freie Kunft grenzte, von Handwerkern, die felbftbewufst genug waren, vielen erhaltenen Vafenbildern und einigen Mofaiken ihren Namen als den des Verfertigers anzufügen. Aber diefe Namen find eben keine berühmten Namen der Kunftgefchichte, und einen berühmten Namen der Kunftgefchichte finden wir auf keinem erhaltenen Werke.

Methode einer Gefchichtsfchreibung der griechifch-römifchen Malerei.

Unter diefen Umftänden leuchtet die Schwierigkeit ein, eine zufammenhängende Gefchichte der Malerei des claffifchen Alterthums zu fchreiben. Jedenfalls ift die in der Regel befolgte Methode der Kunftgefchichte, die überlieferten Nachrichten über die Künftler fofort durch die Befprechung der erhaltenen Werke derfelben zu illuftriren, zu erläutern und, wenn es fein mufs, zu berichtigen, hier von vornherein ausgefchloffen. Ganz ausgefchloffen braucht die Benutzung der erhaltenen Werke zur Erläuterung der überlieferten Gefchichte der antiken Malerei damit nicht zu werden, aber fie wird nur in äufserft wenigen Fällen zur Charakteriftik eines Künftlers verwendet werden können; fie foll und mufs von Anfang an auf ein ziemlich kleines Mafs des Zuläffigen befchränkt werden.

Principiell mufs die Gefchichte der griechifch-römifchen Malerei nach Mafsgabe der Schriftquellen alfo von ihrer Gefchichte nach Mafsgabe der erhaltenen Monumente getrennt werden. Die erftere, die im Folgenden in

einem beſonderen Abſchnitt vorweg behandelt werden ſoll, wird zugleich im Weſentlichen die Künſtlergeſchichte und die Geſchichte der groſsen Kunſt, die letztere eigentlich nur die Geſchichte gewiſſer maleriſcher Zweige des Kunſthandwerks enthalten; dieſe einzelnen Zweige, die in Ermangelung anderen Materials an ſich doch von höchſter Wichtigkeit für die Geſchichte der alten Malerei ſind, ſollen in beſonderen Kapiteln eines zweiten Abſchnittes nach einander behandelt werden.

Verhältniſs der römiſchen zur griechiſchen Malerei.

Eine Trennung zwiſchen griechiſcher und römiſcher Kunſt, die in der Architektur möglich iſt, erſcheint dagegen in der Malerei noch unthunlicher, als in der Plaſtik. Nicht, daſs die einheimiſch italiſchen Elemente nicht in manchen Fällen von den eingewanderten griechiſchen zu trennen wären, auch nicht, daſs eine ſolche Scheidung, wo ſie möglich iſt, im Folgenden nicht angedeutet werden ſollte; immerhin können aber in der Künſtlergeſchichte die römiſchen Maler nur einen Anhang zu den griechiſchen bilden; und was die erhaltenen Werke anbetrifft, ſo werden ſich hier zwar einige vom griechiſchen Einfluſs wenig oder gar nicht berührte Arbeiten ausſcheiden laſſen, die Mehrzahl der auf italiſchen Boden gefundenen Vaſenbilder aber wird als von griechiſchen Händen gearbeitet angeſehen werden müſſen, und die Mehrzahl der römiſchen und unteritaliſchen Wandgemälde iſt unter dem offenbaren Einfluſs des Hellenismus zu einer Zeit entſtanden, in welcher die römiſche Kunſt keinen anderen Ehrgeiz kannte, als der griechiſchen möglichſt getreu nachzuarbeiten. Anders, als in der Plaſtik, ſind es in der Malerei gerade die auf italiſchem Boden gefundenen Werke, nach denen wir uns die vortheilhafteſte Vorſtellung von der einſtigen Höhe der techniſchen Leiſtungsfähigkeit der Griechen machen können.

So viel iſt jedenfalls klar, daſs die vollendetſten Meiſterwerke der antiken Malerei, um von ihrer geiſtigen Ueberlegenheit ganz abzuſehen, auch in den techniſchen Beziehungen, z. B. in der Anwendung der Luft- und Linienperſpective zur Herſtellung eines nach Formen und Farben möglichſt richtigen Flächenbildes, nicht hinter den erhaltenen, handwerksmäſsigen römiſchen und campaniſchen Wanddecorationen zurückgeblieben ſein können.

Verhältniſs der griechiſchen Malerei zur alt-orientaliſchen.

In dieſer Beziehung muſs ſofort bemerkt werden, daſs die griechiſch-römiſche Malerei allen Leiſtungen des Orientes gegenüber ebenſo grundlegend aufgetreten iſt, wie die übrigen Künſte des claſſiſchen Alterthums. Ja, wir werden ſehen, daſs die Neuerungen, welche die Griechen auf dem Felde der Malerei durchſetzen, noch bedeutender und noch epochemachender ſind, als auf dem Gebiete der Plaſtik, auf dem ſie die Leiſtungen der Aegypter und Aſſyrer eigentlich nur geiſtig zu verklären und ſtiliſtiſch zu veredeln hatten. In der Malerei hat ſich gerade auf griechiſchem Boden die groſse Revolution vollzogen, welche die Flächendarſtellungen zum erſten Male mit dem Scheine wirklichen Lebens ausſtattete, und wenn den Griechen auf dieſem Gebiete auch noch nicht in allen complicirteren Fällen die bewuſste Anwendung aller jener Geſetze, die die moderne Malerei kennt, zu Gebote geſtanden haben ſollte, ſo würde das ihrem Ruhme, bahnbrechend vorangegangen zu ſein, doch keinen Abbruch thun.

Entwicklungsgang der griechiſchen Malerei.

Plötzlich freilich hat ſich dieſe Entwicklung der griechiſchen Malerei nicht vollzogen. Vielmehr können wir dieſelbe durch alle ihre Phaſen hindurch

3*

verfolgen. Wir werden sehen, wie die Malerei der Hellenen ursprünglich auf keinem anderen technischen Standpunkte stand, als auf demjenigen der Aegypter und Assyrer, wie sie letztere zunächst nur geistig überholte, dann jedoch, schnell und sicher, aber in deutlich zu verfolgenden Einzelschritten, eine Unbeholfenheit nach der anderen abstreifte, bis sie als wirklich selbständige, von der Plastik wesentlich verschiedene Kunst, wenn auch Jahrhunderte später, als diese, die freie Verfügung fast über alle in ihr schlummernden Kräfte gewann.



ERSTER ABSCHNITT.

Die griechische und römische Malerei nach den Schriftquellen.

ie Anfänge der griechifchen Malerei find in Dunkel gehüllt. Doch ift es wahrfcheinlich, dafs bunten gewirkten Stoffen eingewebte und aufgeftickte Darftellungen die erften Flächenbilder gewefen, welche die Griechen der auf diefem Gebiete uralten Kunftinduftrie der afiatifchen Völker nachgeahmt [1]). Homer erzählt in der Ilias von folchen künftlich gewebten Gewändern der Helena und der Andromache und von dem Schleier der Hera, in welchen Athene »mancherlei Wundergebild« gewirkt. Aus der Odyffee aber erfahren wir von »prangendem Stickwerk« vorn am Gewande des Odyffeus. Anfänge der griechifchen Malerei. Teppiche u. Stickereien.

»Zwifchen den Vorderklauen des wildanftarrenden Hundes
Zappelt ein fleckiges Rehchen; und Jeglicher fchaute bewundernd,
Wie, aus Golde gebildet, der Hund anftarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füfsen fich abrang.«

Stilifirte Thierreihen, Pflanzenornamente, aber auch Thierkämpfe, Jagd- und Schlachtfcenen haben wir uns als den Inhalt diefer Darftellungen zu denken, deren Stil im Wefentlichen der weftafiatifche gewefen fein mufs. Diefe Anfänge liegen freilich, obgleich erhaltene Werke der Gefäfs-Induftrie fie beftätigen, in fagenhafter Ferne; aber auch noch in hiftorifcher Zeit treten uns die berühmten Teppichweber *Akefas* und *Helikon* unter den älteften überlieferten Künftlernamen entgegen. Es würde uns jedoch hier zu weit führen, diefe und verwandte Induftrien im Einzelnen zu verfolgen. Wir müffen uns fo gut wie ausfchliefslich an die wirkliche Zeichnung und Malerei mit Stiften und Pinfeln halten. Orientalifirender Charakter. Akefas und Helikon.

Verfchiedene alte Schriftfteller theilen uns ihre Gedanken über die Entftehungsgefchichte diefer wirklichen Malerei und Zeichnung mit. Vom Schattenrifs laffen fie die Kunft beginnen, indem entweder ein griechifcher Jüngling den Schatten feines Pferdes in der Sonne umriffen oder eine Jungfrau beim Abfchied von ihrem Geliebten deffen vom Lichte an die Wand geworfenes Schattenbild Anekdotenhafte Entftehungsgefchichte der Malerei.

1) Nach *Böttiger*, dem Verfaffer der »Archäologie der Malerei« (Dresden 1811), vergleiche man befonders *Semper's* Ausführungen: Stil, I. S. 275 folg.

nachgezeichnet habe. Darauf fei ein anderer auf den Gedanken gekommen, einen folchen Umrifs mit Farbe, aber nur mit einer Farbe (monochromatifch) auszufüllen; ein dritter habe die Umrifslinie der einzelnen Körpertheile im Innern der Figuren gezogen. Wieder ein anderer habe die Männer von den Frauen und überhaupt verfchiedene Figuren von einander innerhalb diefer Eumaros. Silhouettenmalerei unterfcheiden gelernt. Diefer wird *Eumaros* genannt. Endlich Kimon von Kleonai. aber habe die Malerei mit *Kimon* von Kleonai den bedeutenden Fortfchritt gemacht, wirkliche, richtige Profilzeichnungen (nach Brunn folche, deren Auge nicht mehr, wie in Affyrien und Aegypten und der älteren griechifchen Kunft, auch bei der Profilftellung des Kopfes wie von vorn gefehen wurde) zu Stande zu bringen und von Frontdarftellungen zu unterfcheiden, indem es gelang, das Zurück- und Auf- und Niederblicken der Figuren wiederzugeben, ihnen alfo überhaupt ein gröfseres Leben und mannichfaltigere Bewegung zu verleihen. Auch die Falten der Gewänder und die Adern der menfchlichen Glieder foll Kimon zuerft dargeftellt haben. Jene Anfänger vor Eumaros und Kimon aber werden verfchieden genannt. Auf ihre unauthentifchen Namen kommt auch Nichts an [1]).

Diefe ganze, im Wefentlichen naturgemäfse und daher, von den anekdotenhaften Einzelheiten abgefehen, nicht unwahrfcheinliche Entwicklung, die fogar durch die orientalifche Kunft, die etrurifchen Wandgemälde und die ältefte Vafenmalerei beftätigt zu werden fcheint, wird erft in eine verhältnifsmäfsig junge Zeit der griechifchen Gefchichte verlegt. Kimon von Kleonai foll fogar noch bis gegen die Perferkriege hin thätig gewefen fein. Demnach wäre die griechifche Malerei bis gegen die Mitte des fechften Jahrhunderts vor unferer Aera technifch keinesfalls weiter entwickelt gewefen, als die affyrifche und ägyptifche, und nach Allem erfcheint uns die Behauptung der Aegypter, die Plinius fpottend abfertigen zu dürfen glaubt, dafs fie die Malerei fechstaufend Jahre früher erfunden, ehe fie zu den Griechen gekommen, fo unmöglich nicht. Jahrtaufende vorher kennen wir fie. Anftatt das Alter der ägyptifchen Malerei zu bezweifeln, hätte Plinius beffer gethan, rühmend hervorzuheben, dafs die Griechen es innerhalb eines Jahrhunderts, nachdem fie mit den primitivften Anfängen begonnen, weiter gebracht, als die Aegypter in vielen Jahrtaufenden.

Einen entfcheidenden Schritt über die gefammte orientalifche Kunft hinaus hat die Malerei in Griechenland, wenn nicht fchon unter Kimon von Kleonai, Polygnotos von Thafos. fo doch jedenfalls unter dem hochberühmten Künftler *Polygnotos* gethan, welcher, ein Zeitgenoffe des Phidias, ein Schützling von Perikles Vorgänger Kimon, die malerifche Ausfchmückung der Gebäude Athens und benachbarter Städte nach den Perferkriegen leitete. Polygnotos ift der erfte unfterblichen Ruhmes würdige Malername, deffen die Kunftgefchichte gedenkt. Einige alte Schriftfteller liefsen mit ihm die Gefchichte der griechifchen Malerei überhaupt erft beginnen. Polygnotos war von der Infel Thafos gebürtig, ein Sohn und Schüler des

1) Die auch in diefem Werke im Wefentlichen bewahrte Grundlage unferer heutigen Auffaffung der Gefchichte der griechifchen Maler hat *H. Brunn* im zweiten Bande feiner »Gefchichte der griechifchen Künftler« (1859) gefchaffen. Später haben durch Monographien oder Auffätze befonders *G. Wuftmann*, *R. Kekulé*, *K. Dilthey*, *F. Blümner*, *L. Urlichs* u. A. an der Forfchung auf diefem Gebiete fich betheiligt. Die Schriftquellen finden fich zufammengeftellt in *J. Overbeck's* Werk »Die antiken Schriftquellen (Leipzig 1868)«. Die Hauptquelle ift das 35. Buch der »Naturgefchichte« des *Plinius*.

dortigen Malers *Aglaophon*. Das Jahr, wann er nach Athen gekommen, können wir ebenfowenig genau beftimmen, wie fein Geburts- und Sterbejahr. Es mufs uns genügen, feine Blüthezeit zwifchen die 75. und 80. Olympiade zu verlegen, nach unferer Zeitrechnung etwa zwifchen 475 und 455 vor Chr. Seine Zeit.

Unentgeltlich übernahm Polygnot die Ausführung einiger grofsen nationalen Monumental-Gemälde in Athen. Zur Belohnung dafür erhielt er das attifche Bürgerrecht. Ueberhaupt genofs er fchon bei feinen Lebzeiten eines folchen Ruhmes, dafs die Amphiktyonen ihm das Recht der öffentlichen Bewirthung in den griechifchen Städten verliehen, die Dichter, wie Simonides, aber ihn und feine Werke befangen. Perfönliches.

Polygnotos war das Haupt einer Schule oder doch einer Gruppe gleichftrebender Maler, die fich in Athen um ihn fammelten. In Gemeinfchaft mit ihnen führte der thafifche Künftler die grofsen Wandgemälde aus [1]), mit denen unter Kimon's Verwaltung die öffentlichen Gebäude Athens gefchmückt wurden. Ihn felbft haben wir uns als den Leiter und geiftigen Mittelpunkt diefer Unternehmungen zu denken. Die Namen der bedeutendften Künftler, die in Athen an feiner Seite arbeiteten, find *Mikon* und *Panainos*, von denen letzterer ein naher Verwandter des grofsen Bildhauers Phidias war. Die Werke, die in der herrlich aus ihren Ruinen wiedererblühenden Iliffos-Stadt von diefen Malern ausgeführt wurden, waren: 1) in der Poikile, der »bunten Halle« am Markte, vier grofse Schlachtenbilder, von denen die Einnahme Troja's (von Polygnot) und der Amazonenkampf des Thefeus (von Mikon) der Heroenfage, die Schlachten bei Oinoë und bei Marathon aber der noch in aller Andenken lebenden Vergangenheit der griechifchen Gefchichte angehörten; — 2) im Tempel des Thefeus: verfchiedene Vorgänge aus dem Leben diefes Helden (hauptfächlich von Mikon); — 3) im Tempel der Dioskuren: die Hochzeit diefer letzteren mit den Töchtern des Leukippos (Polygnot) und die Rückkehr der Argonauten (Mikon); — 4) in der Pinakothek, der eigentlichen Gemäldegalerie, die mit den Propyläen der Akropolis in Verbindung ftand, eine gröfsere Reihe von Gemälden, unter denen, wie Brunn wahrfcheinlich gemacht hat, fechs dem troifchen Cyklus entlehnte und einander in drei Paaren entfprechende Gemälde von der Hand des Polygnot waren. Seine Schule. Mikon und Panainos. Werke zu Athen in der Poikile; im Thefeustempel; im Tempel der Dioskuren; in der Pinakothek.

Aber nicht nur in Athen malte Polygnot mit feinen Genoffen. Auch zu Plataeae und Thespiae in Böotien fah man Gemälde der Meifter. In der erfteren Stadt war ein gewiffer *Onafias* der Gehülfe des Polygnot; die Gemälde zu Thespiae aber wurden dem Haupte der Schule allein zugefchrieben. Werke zu Plataeae und Thespiae.

Die bedeutendften Werke, die Polygnotos allein ausgeführt, ja diejenigen, die man fchon im Alterthum als die eigentlich mafsgebenden Meifterwerke des grofsen Künftlers und der ganzen Schule angefehen zu haben fcheint, waren aber die Wandgemälde in dem Verfammlungslocale (der »Lesche«) der Knidier in der heiligen Orakelftadt Delphi. Paufanias hat uns von ihnen Gemälde in der Lesche zu Delphi.

1) Ueber die Technik diefer altgriechifchen Wandgemälde find wir nicht unterrichtet. Es wäre fogar möglich, dafs diefelben gar nicht oder doch nicht immer direct auf die Wand, fondern, wie es auch in neuerer Zeit gefchehen, auf bewegliche Tafeln gemalt worden waren, die nach ihrer Vollendung an den Wänden befeftigt wurden. Die Wirkung folcher Werke als Wandgemälde wird dadurch jedoch keinesfalls beeinträchtigt. Wir kommen unten (S. 44.) darauf zurück. (*Th. Schreiber* hat im Rhein. Muf. 1876 S. 223 ein Werk über die altgriechifche Wandmalerei in Ausficht geftellt.)

die ausführlichsten Beschreibungen hinterlassen, und mit ihrer Reconstruction haben sich zahlreiche Künstler und Gelehrte unseres Jahrhunderts beschäftigt [1]).

Iliupersis. An der Wand zur Rechten des Eintretenden war die Zerstörung Troja's und die Abfahrt der Griechen dargestellt. Noch tobt der Kampf zwischen einzelnen Helden, noch ist Epeios im Begriffe, die Mauer der eroberten Stadt niederzureifsen, noch sitzt Kassandra am Boden und hält das Bild der Athene gefafst; aber schon rüsten sich die gefangenen und wehklagenden Troerinnen, abgeführt zu werden, schon wird das Zelt des Menelaos am Strande vor Troja abgebrochen, schon wird das Schiff des siegreichen Helden zur Abreise beladen. Das langgestreckte Wandgemälde stellte nämlich links vom Beschauer die Stadt dar, welche durch das Haus des Antenor angedeutet war, rechts aber das Meer, das sich unten bis gegen die Mitte des Bildes hin erstreckt haben mufs.

Nekyia. An der Wand zur Linken war dagegen die Unterwelt nach der Vorstellung des griechischen Epos abgebildet: Odysseus, der zum Hades hinabgestiegen war, um die Seele des Teiresias wegen seiner Heimkehr zu befragen, und dazu in einer grofsen Anzahl geistvoll und symmetrisch vertheilter Gruppen die verschiedensten Gestalten, welche das Reich der Schatten bevölkerten. In der Mitte scheint Orpheus mit seiner Kithara unter einem Weidenbaum gesessen zu haben. Ganz links lenkte Charon, der greise Fährmann, seinen Nachen über die Wellen des Acheron; ganz rechts strengte Sisyphos sich an, seinen Felsen den steilen Abhang hinanzuwälzen und duldete Tantalos alle Leiden, die Homer von ihm dichtet.

Darstellungsweise dieser Gemälde. Die Darstellungsweise dieser Gemälde wollen wir etwas näher untersuchen, um von ihnen auf alle übrigen Wandgemälde des Polygnotos und seiner Zeitgenossen zurückschliefsen zu können. So gering auch die Andeutungen sind, welche die alten Schriftsteller uns über den Stil dieser alten Schule hinterlassen, so müssen sie doch genügen, uns eine einigermafsen klare Vorstellung von demselben zu verschaffen.

Vor allen Dingen müssen wir daran festhalten, dafs auch diese Gemälde, so entscheidende Schritte sie im Einzelnen über die gesammte orientalische Malerei hinaus gethan, doch wirklich malerische Flächendarstellungen noch ebenso wenig gewesen, wie die Wandmalereien der Assyrer und Aegypter. Auch die Gemälde der Polygnotischen Schule haben noch aus einzelnen, nicht durch einen gemeinsamen Hintergrund natürlich verbundenen, sondern von einem einfarbigen, in der Regel wahrscheinlich weifsen Grunde silhouettenartig sich abhebenden Gruppen bestanden. Auch sie haben vom Beiwerk des Hintergrundes, sei dieses nun landschaftlicher Natur oder nicht gewesen, nur einzelne Gegenstände, wie ein Haus, einen Baum, ein Stück Wassers u. dgl.

---

1) *Goethe:* Polygnot's Gemälde 1803. (Werke, Hempel'sche Ausgabe, Bd. 28.) — *Riepenhausen:* Peintures de Polygnote etc., Rome 1826. — *O. Jahn:* Die Gemälde des Polygnotos, Leipzig 1841. — *F. G. Welcker:* Composition der Polygnotischen Gemälde, Berlin 1848. — *W. Gebhardt:* Die Composition der Gemälde des Polygnot, Göttingen 1872. Auch Michaelis und Blümner haben sich neuerdings an den Streitfragen, welche diese Gemälde betreffen, betheiligt. Die völlig richtige Haltung und Gruppirung jeder einzelnen der von Pausanias beschriebenen Figuren herzustellen, ist seit Langem eine verlockende Arbeit für die Archäologen gewesen. Ein gewisser Skepticismus allen diesen Versuchen gegenüber wird dem kaltblütigen Beobachter nicht zu verargen sein.

lediglich als fymbolifche Andeutung der Localität hervorgehoben und ifolirt mit dargeftellt. Auch fie haben die meiften ihrer einzelnen Geftalten noch durch beigefetzte Namensinfchriften kenntlich gemacht, eine Sitte, welche die antike Malerei niemals völlig aufgegeben. Auch fie haben noch keine wirkliche Licht- und Schattengebung, noch keine feineren Uebergänge von einem Farbenton zum andern gekannt, fondern fich im Wefentlichen mit wenigen, die Natur nur annähernd nachahmenden Localfarben beholfen. Mit welcher Virtuofität der Meifter aber innerhalb diefer Grenzen den Pinfel zu führen verftand, zeigen die Fortfchritte, die von feiner Farbengebung gemeldet werden, dafs er z. B. den Leichenfreffer Eurynomos bläulich-fchwarz, die Fifche des Acheron fchattenartig gemalt und dafs man die Kiefel auf dem Grunde des Waffers habe durchfcheinen fehn. Alte, auf weifsem Wandgrunde ftehende etrurifche Gemälde und die griechifchen Vafen des ftrengen Stiles können uns in manchen diefer äufseren Beziehungen vielleicht eine annähernd richtige Vorftellung von der Darftellungsweife diefer Schule geben. Weit überlegen allen Compofitionen des alten Orientes, waren fie muthmafslich in einer ftreng rhythmifchen und frei fymmetrifchen Anordnung der einzelnen Gruppen und einer ebenfolchen, zugleich reihenweifen Vertheilung über die ganzen Wandflächen ausgebreitet. Auch in dem Schönheitsgefühl, mit dem die einzelnen Geftalten wiedergegeben, und in der Freiheit, mit welcher diefelben alle ihre Bewegungsmotive beherrfcht, fowie in der Gefchmeidigkeit, mit welcher die in fchönen Falten gebrochenen Gewänder fich den Körperformen angepafst haben, fodafs diefe, wie die Alten es ausdrückten, gleichfam hindurchfchienen, haben wir fie uns den orientalifchen Leiftungen weit überlegen zu denken, am weiteften überlegen aber in der Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit der Gefichtszüge, die jetzt zum erften Male zum Spiegel der Seelenftimmungen geworden. Daher konnte ein alter Dichter von einer Polyxena des Polygnotos fagen, in ihren Augenlidern trage fie den ganzen troifchen Krieg; daher konnte Ariftoteles den Gemälden unferes Hauptmeifters nachrühmen, dafs fie Ethos befeffen, d. h. einen fittlich ausgeprägten individuellen Charakter der einzelnen Helden. Denn ein Heldenmaler war Polygnotos wohl ausfchliefslich; diejenigen feiner Genoffen aber, welche eigentliche Gefchichtsbilder gemalt, befleifsigten fich auch fchon einer Porträtähnlichkeit der einzelnen dargeftellten Perfonen. Doch haben wir uns auch diefe als eine ziemlich allgemeine und ideelle zu denken. Die Idealität, das Streben, den Befchauer durch die Schönheit der Formen, den Adel der Bewegungen und die Gewalt des geiftigen Ausdrucks der profaifchen Wirklichkeit zu entrücken, war ohne Zweifel ein Grundzug des Stils diefer Zeitgenoffen des göttlichen Phidias. Brunn hat mit Recht darauf aufmerkfam gemacht, dafs, während in der Bildhauerei diefer Zeit die geiftig höchfte Erhabenheit und Schönheit mit der technifch gröfsten Vollendung, der diefe Kunft fähig ift, Hand in Hand gegangen, in der Malerei des Alterthums diefe beiden Momente aus einander gefallen. Die Zeit des Polygnotos, welche auf allen Kunftgebieten nach dem Schönen, Grofsen, Edlen, Erhabenen rang, hat auch in ihren Gemälden, wenn diefe auch nichts weiter als colorirte Umrifszeichnungen gewefen, jene idealen Eigenfchaften in hohem, den bildhauerifchen Leiftungen vielleicht faft ebenbürtigem Mafse erreicht; die Beherrfchung der technifchen Mittel einer farbigen Flächendarftellung hat die griechifche Malerei dagegen

Ethifcher Charakter der polygnotifchen Kunft.

erft in einer fpäteren Generation gelernt, der es kein fo heiliger Ernft mehr mit den höchften geiftigen Zielen der Kunft war.

Schlufskritik Polygnots. Unter diefen Umftänden ift es natürlich, dafs fchon im fpäteren Alterthum die Urtheile über Polygnotos und feine Genoffen fehr verfchieden ausgefallen, je nachdem der Beurtheiler fich auf den malerifch-technifchen oder den mehr allgemein und geiftig künftlerifchen Standpunkt geftellt. Bei allen ihren Vorzügen hat es allerdings der Malerei Polygnots noch an einer Reihe von Vorbedingungen gefehlt, unter denen allein fie fich zur allfeitigen Freiheit und echt malerifchen Schönheit hätte entwickeln können.

An die Spitze eines völligen Umfchwungs der griechifchen Malerei, eines Umfchwungs, durch welchen fie auf der Bahn der technifchen Entwicklung im Sinne einer optifch richtigen Flächendarftellung die erften und für alle Zeiten entfcheidenden Schritte gethan, ift ein jüngerer Zeitgenoffe des Polygnotos zu fetzen, der, wie diefer, von einer der entfernteren Infeln gebürtig, ebenfalls in Athen thätig war. Agatharchos von Samos, als Bühnenmaler; Es ift dies *Agatharchos* von Samos [1]). Agatharchos war in erfter Linie Theaterdecorationsmaler. Die Bühne hat zu allen Zeiten ein gewiffes Bedürfnifs nach Illufion gehabt. Die griechifche Bühne mit ihren Masken, Kothurnen und ihrem ganzen complicirten Apparate, konnte der Decorationen wohl noch weniger entbehren, als das moderne Theater. Sicher ift, dafs fchon Aifchylos' Stücke bedeutende fcenifche Zurüftungen erheifchten, die dann unter Sophokles bereits ihre höchfte Ausbildung erlangten. Die Hinterwand der Buhne wurde wahrfcheinlich mit einem grofsen Zeuge überfpannt, auf dem die Localitäten, in denen das Stück fpielte, ganz ähnlich, wie noch heutzutage, gemalt waren. Eine drehbare, dreifeitige prismatifche Coliffe an jeder Seite vollendete die Decoration der wenig tiefen Bühne. In den meiften Fällen beftand der Hintergrund der griechifchen Tragödien aus Architekturen, wie Königpaläften, Tempeln u. dgl., denen zur Seite jedoch manchmal Fernfichten dargeftellt gewefen fein müffen. Aber auch Zeltlager und förmliche Landfchaften haben nicht felten den Hintergrund gebildet. Es liegen in diefer Bühnenmalerei (Skenographie) daher die Anfänge nicht nur aller gefchloffenen Hintergrundsmalerei, fondern auch aller Landfchaftsmalerei, und man kann den Einflufs der Bühne auf die gefammte Malerei nicht hoch genug fchätzen. Die Erfindung der Theaterdecorationen bezeichnet den am tiefften einfchneidenden Wendepunkt in der Gefchichte der Malerei. Agatharchos wird nun als der erfte genannt, der, von Aischylos veranlafst, fich mit der Herftellung diefer Decorationen befafst. Möglicherweife ift er jedoch erft für die letzten Stücke des grofsen Vollenders der griechifchen Tragödie thätig gewefen, und wahrfcheinlich hat er noch unter Sophokles in derfelben Richtung gewirkt. Dafs als Wandmaler; er nicht nur Theaterdecorationsmaler gewefen, geht daraus hervor, dafs er, wie wir wiffen, auch dem Alkibiades fein Haus ausgemalt oder ausmalen gefollt. Eine Künftleranekdote erzählt, dafs Agatharchos den Auftrag des Feldherrn wegen Ueberhäufung mit Arbeit abgelehnt, worauf der letztere ihn in feinem Haufe eingefperrt habe, um ihn zu dem Werke zu zwingen. Nach den Einen wäre diefer Gewaltftreich des übermüthigen jungen Mannes auch geglückt und

1) *Brunn:* Gefch. der griech. Künftler, II. S. 51 ff, 56, 70, 128. — *Woermann*: Die Landfchaft in der Kunft der alten Volker, S. 162, 177 ff, 216, 418.

der Maler nach Vollendung der Gemälde reich beſchenkt entlaſſen worden, nach den Anderen aber wäre er entflohen, und Alkibiades hätte das Nachſehen gehabt. Jedenfalls haben wir uns auch die Zimmermalerei des Agatharchos als eine ganz decorative, dem Inhalt wie der Ausführung nach den Bühnendecorationen verwandte zu denken. Daſs er Figuren gemalt habe oder habe malen können, erfahren wir nicht.

als Erfinder zuſammenhangender Hintergrunde;

Ueber die Art und Weiſe der Agatharchiſchen Darſtellungen können wir uns theils nach der Natur der Sache, theils nach den Nachrichten der alten Schriftſteller wohl eine angemeſſene Vorſtellung bilden.

als Erfinder der Perſpective;

Zunächſt iſt es klar, daſs die geſchloſſenen, ſceniſchen Hintergrunds-Decorationen ihren Zweck der Illuſion nicht hätten erreichen können, wenn ſie nicht einigermaſsen perſpectiviſch aufgefaſst geweſen wären. Und in der That berichten die alten Schriftſteller, daſs Agatharch eine Schrift über die richtige Darſtellung der Scenerien hinterlaſſen und daſs, durch ihn angeregt, die Philoſophen Demokrit und Anaxagoras zuerſt ſich ernſthaft mit der Ergründung der perſpectiviſchen Geſetze beſchäftigt haben. Freilich haben wir allen Grund anzunehmen, daſs es nur die elementaren Regeln der Perſpective für gerade Frontanſichten geweſen, welche auf dieſe Weiſe theoretiſch erörtert worden ſind, und daſs auch die Praxis des Agatharchos keineswegs in allen complicirteren Fällen unſerem heutigen perſpectiviſchen Gefühle genügt haben würde. Da aber die Verkürzungen und das Zuſammenlaufen der Linien bei geraden Anſichten zweifelsohne erreicht waren, ſo muſs der Fortſchritt, allen früheren Leiſtungen der Orientalen, wie der Griechen, gegenüber, doch ein geradezu epochemachender und bahnbrechender geweſen ſein und den in völliger Unkenntniſs der Perſpective aufgewachſenen Zeitgenoſſen des Agatharchos genügt haben, um eine bei ihnen bis dahin ungeahnte Illuſion durch Flächendarſtellung zu erzeugen [1]).

als Schnellmaler.

Ferner iſt es klar, daſs die Gröſse der mit ſceniſchen Darſtellungen zu bedeckenden Flächen ſowohl wie der Inhalt dieſer Malereien eine breitere, maleriſchere, von der früheren ſorgfältigen Umriſsmanier grundverſchiedene Behandlungsweiſe erheiſchten, ja, daſs dieſe naturgemäſs oft genug ſkizzenhafter Flüchtigkeit verfallen muſste. Und in der That beſtätigen die alten Schriftquellen auch dieſe Erſcheinung durch eine Künſtleranekdote, nach welcher Agatharchos ſich dem berühmten jüngeren Maler Zeuxis gegenüber, den wir noch kennen lernen werden, mit der Schnelligkeit ſeiner Arbeit gebrüſtet, der letztere ihm aber eine zurechtweiſende Antwort ertheilt habe.

Sicher können wir annehmen, daſs die Kunſt des Agatharchos in jeder Beziehung dem Inhalte, dem Urſprunge und der Darſtellungsweiſe nach einen diametralen Gegenſatz zur Kunſt des Polygnotos bezeichnete. Der Vergleich muſste vom künſtleriſchen Standpunkte aus ſicher noch zu Ungunſten des Agatharchos ausfallen; gleichwohl aber lagen in ſeinen Neuerungen die Keime eines gründlichen Umſchwungs der geſammten Malerei. Es muſste nur der

---

1) Eine andere Anſicht hat der Verfaſſer über dieſen Gegenſtand nie gehabt. Das Referat in No. 22 der Gegenwart (1877), als habe der Verfaſſer in ſeinem citirten Werke über die Landſchaft der Alten dieſen auch die allerelementarſten Kenntniſſe der Perſpective abgeſprochen, beruht auf einem Irrthum.

Figurenmaler kommen, welcher, angeregt durch die Bühne, auf welcher die Figuren sich vor einem geschlossenen, natürlichen Hintergrunde bewegten, diese Darstellungsweise, an welche das theaterliebende Publicum sich bereits gewöhnt hatte, auf die Kunstmalerei übertrug.

Apollodoros von Athen;

Ein solcher Figurenmaler erstand den Griechen schon gegen Ende des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, in der ersten Zeit des peloponnesischen Krieges, in dem Athener *Apollodoros*, der daher auch von den alten Schriftstellern, welche, wie Plinius, die Geschichte der Malerei vom technischen Standpunkte aus geschrieben haben, als der eigentliche Begründer der wirklichen und des Ruhmes würdigen Malerei hingestellt wird.

als Vollender der Staffeleimalerei;

Vor allen Dingen müssen wir daran festhalten, dass die bisher besprochene Malerei, abgesehen von den Theaterdecorationen, einen monumentalen Charakter gehabt. Die schon vor mehreren Jahrzehnten von den französischen Alterthumsforschern Letronne und Raoul-Rochette [1]) mit Leidenschaft erörterte Streitfrage, ob Polygnotos und die Seinen unmittelbar auf die Wand gemalt oder auf Holztafeln, welche in die Wände eingelassen worden, soll hier nicht wieder angeregt werden. Sie scheint mit dem vorhandenen Material unentscheidbar zu sein. Jedenfalls aber waren jene Gemälde von Anfang an für die Wände bestimmt und trugen dem entsprechend den Charakter von Wandgemälden; jedenfalls können wir daher auch jene Meister nur als Wandmaler im Gegensatze zu Staffeleimalern bezeichnen. Nicht, dass nicht Staffeleimaler, wie Polygnotos' Bruder Aristophon, schon früher existirt hätten; aber diese waren eben noch nicht berühmt; ja, sie konnten wohl noch gar nicht berühmt sein, weil jener Mangel rein malerisch technischer Vorbedingungen, der in der grossen Wandmalerei durch die strenge architektonische Composition, durch den Rhythmus der Gruppirung und selbst durch eine decorativ ansprechende Wirkung der noch halbconventionellen Färbung minder fühlbar gemacht wurde, sich in der Tafelmalerei in seiner ganzen Blösse darstellen musste. Die Tafelmalerei erheischte in der That jene malerischen Errungenschaften, die Agatharchos zunächst auch nur decorativ der Bühnenmalerei erobert hatte. Apollodoros, von dem wir reden wollen, war nun eben der Künstler, welcher diese Errungenschaften auf die Tafelmalerei und zugleich auf die Figurenmalerei übertrug, und es darf uns daher nicht wundern, das Plinius diesem Apollodoros Lobsprüche spendet, wie, dass er zuerst den Schein der Wirklichkeit seinen Gemälden verliehen, dass er der erste gewesen, welcher dem Pinsel zu gerechtem Ruhme verholfen, ja, dass vor ihm kein Tafelgemälde (*tabula*) irgend eines Malers existirt habe, welches die Augen zu fesseln vermocht hätte.

als Licht- u. Schattenmaler.

Apollodoros war der erste, welcher die Hintergründe seiner Gemälde einheitlich und mit perspectivischer Intention zusammenschloss; er war der erste, welcher, wie ausdrücklich berichtet wird, Licht- und Schattenwirkungen und die Vertreibung der Farben in einander durchführte, wodurch er den Beinamen Skiagraphos (d. h. Schattenmaler) erhielt. Er wird auch der erste gewesen sein, welcher bei Figurendarstellungen die Umrisslinie verschwinden liess und mit dem Pinsel also nicht mehr zeichnete und colorirte, sondern wirk-

---

1) *J. A. Letronne*: Lettres d'un antiquaire à un artiste, Paris 1836—1840. — *Raoul Rochette*; Peintures antiques, 1836; Lettres archéologiques, 1840.

lich malte. Daher können auch wir mit Brunn den Apollodoros in gewissem Sinne den ersten eigentlichen Maler nennen.

Seine Werke.

Dem Inhalte nach kennen wir nur wenige seiner Gemälde. Abgesehen von einem betenden Priester, hat er Stoffe der griechischen Heldensage behandelt. Das interessanteste seiner Bilder scheint der Ajas in dem vom Blitze getroffenen Schiffe gewesen zu sein, eine Darstellung, die von selbst auf eine malerische Behandlung des Hintergrundes, wie der Beleuchtung, hinzuweisen scheint.

Nähere Charakterisirung.

Uebrigens werden wir gut thun, uns das Zusammenwirken von Hintergrund und Vordergrund auf den Gemälden des Apollodoros und seiner Nachfolger nicht etwa in ähnlichem Sinne vorzustellen, wie ihn der Fortschritt der neueren Malerei mit dem Auftreten der Brüder van Eyck kennzeichnet. Vielmehr weisen sowohl die schriftstellerischen Nachrichten, als auch die wenigen erhaltenen Wandgemälde, die wir möglicherweise ihrer Erfindung nach auf Originale der Zeit vor Alexander dem Grofsen zurückführen können, darauf hin, dafs der Hintergrund in der griechischen Malerei der Blüthezeit, obgleich einheitlich zusammengeschlossen, doch nie die Bedeutung einer bescheidenen Folie für die figürliche Scene, welche stets die Hauptrolle spielt, überschritten habe. Ja, es ist sicher, dafs das alte Princip, die Figuren von einfarbigem Grunde sich abheben zu lassen, keineswegs plötzlich aufgegeben wurde. Noch unter den pompejanischen Wandgemälden finden wir umrahmte, offenbar Tafelbildern nachgeahmte Felder, deren Figurendarstellungen zwar einen im unteren Theile zusammenhängenden landschaftlichen Hintergrund haben, trotzdem aber von einfarbigem, meistentheils weifsem Grunde sich abheben, der die Stelle des Himmels einnimmt und noch weiter, als der Himmel es thun würde, in die Gegenstände des Hintergrundes herabragt. Ueberhaupt werden wir stets bedenken müssen, dafs verschiedene Phasen der Entwicklungsgeschichte der griechischen Malerei, die uns heute primitiv und längst überwunden erscheinen, zu ihrer Zeit als entschiedene Neuerungen das gröfste Aufsehen zu erregen im Stande waren.

Ein solches Aufsehen hat Apollodoros mit Recht bei seinen Zeitgenossen erregt. Gleichwohl aber mufs seine Darstellungsweise, selbst verglichen mit derjenigen seiner nächsten Nachfolger, noch gewisse Unvollkommenheiten und Härten gehabt haben, die ihn nur, wie Plinius es geradezu ausdrückt, als den Pförtner erscheinen liefsen, welcher den berühmteren Erben seiner Kunst die Thore der Malerei geöffnet.

Die ältere attische Schule.

In der bisher besprochenen Zeit, zwischen den Perserkriegen und dem peloponnesischen Kriege, hatte Athen mit der politischen auch die künstlerische Hegemonie in Hellas übernommen. Die grofsen Maler, die wir aus diesem Zeitraume kennen gelernt, von denen einige, wie besonders Apollodoros, noch Augenzeuge des peloponnesischen Krieges gewesen, waren zwar keineswegs alle von Geburt Athener, aber Athen war die Hauptstätte ihrer Wirksamkeit. Wir können sie daher mit einigem Rechte unter dem Namen der älteren attischen Schule, die sich freilich in zwei Hauptrichtungen spaltete, zusammenfassen.

Verschiedene Schulen.

Durch den peloponnesischen Krieg büfste Athen seine Hegemonie ein. Die Malerei theilte sich nunmehr in verschiedene Schulen, die an verschiedenen Stätten des hellenischen Culturgebietes ihren Sitz hatten. Als solche Schulen,

welche schon zur Zeit des peloponnesischen Krieges beginnen und erst zur Zeit Alexanders des Grofsen anderen Maler-Verhältnissen Platz machen, sind in chronologischer Reihenfolge 1) die ionische, 2) die sikyonische, 3) die thebanisch-attische zu nennen. Doch gab es in den hundert Jahren, von denen die Rede ist, auch einzelne bedeutende Künstler, die sich nur schwer in einen dieser Schulzusammenhänge einreihen lassen.

Die ionische Schule.

Das gilt gleich in Beziehung auf die erste, die ionische Schule. *Zeuxis* und *Parrhasios* werden als ihre Hauptvertreter genannt. *Timanthes* leitet von ihr zur sikyonischen Schule hinüber. Aber selbst Zeuxis ist ihr doch nur in gewissem Sinne zuzurechnen.

Zeuxis, Parrhasios und Timanthes sind die drei hochberühmten griechischen Maler, mit denen die Kunst einer den Schein der Wirklichkeit nachahmenden Flächendarstellung im malerischen, wenn auch noch nicht im coloristischen Sinne ihre Vollendung erhielt. Es ist das nur ein scheinbarer Widerspruch, da eine malerische Behandlung im Gegensatz zu jener altmodischen Umrissmanier auch grau in grau (monochrom) möglich ist. Von Zeuxis wird geradezu erzählt, dafs er gelegentlich auch monochrom gemalt, und spätere Schriftsteller zählen alle diese drei Künstler noch ausdrücklich denen zu, die ein bescheidenes und einfaches Colorit gehabt. Von Anderen aber werden sie ebenso ausdrücklich als die Vollender jener von Apollodoros angebahnten malerischen Technik bezeichnet.

Zeuxis.

Zeuxis war aus Herakleia (wahrscheinlich der unteritalischen Stadt dieses Namens) gebürtig, mufs aber früh ein künstlerisches Wanderleben begonnen haben, da wir ihn an verschiedenen Orten auftauchen sehen. In Athen hat er sich unter Apollodoros gebildet; seine früheren Lehrer sind unberühmte Künstler gewesen. In Ephesos scheint er sich schliesslich häuslich niedergelassen und den gröfsten Theil seines Lebens verbracht zu haben. Er soll der erste Maler gewesen sein, welcher die reichen Mittel, die seine Kunst ihm einbrachte, in verschwenderischer und Aufsehen erregender Weise wieder verausgabte. In Olympia bei den Festspielen erschien er in einem Gewande, in dessen Muster sein Name mit goldenen Buchstaben eingewebt war; ja schliesslich verschenkte er seine Werke, weil er der Ansicht war, sie seien einfach unbezahlbar, wohingegen er in früherer Zeit schon nach modernster Weise ein Eintrittsgeld für die Besichtigung eines seiner berühmtesten Werke erhoben hatte. Sein Hochmuth wird überhaupt als ebenso grofs geschildert, wie seine Prachtliebe. Einem seiner Werke gab er die Unterschrift: «Tadeln wird es leichter Jemand können, als es eben so gut machen»[1]. Den Wortwitz dieses griechischen Verses giebt die Inschrift eines Hauses zu Colmar (nach Woltmann, Kunst im Elsafs S. 307): Eh veracht als gemacht. In einem anderen Epigramme erklärte Zeuxis sich geradezu für unbesiegbar. Gestorben soll er sein vor Lachen über ein von ihm selbst gemaltes altes Weib.

Seine Werke.

Unter seinen Werken, von denen uns zwölf bis sechzehn ihrem Inhalt nach noch bekannt sind, dürfen sein von Plinius gelobter Zeus auf dem Throne, von den übrigen Göttern umgeben, seine von Lucian ausführlich beschriebene auf weichem Rasen sich humoristisch tummelnde Kentaurenfamile, seine Helena für

1) *Μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται.*

einen Heratempel bei Kroton, dessen Bürger ihm gestatteten, sich von den Jungfrauen ihrer Stadt die schönsten als Modelle auszusuchen, um nach ihnen (er soll ihrer fünf gewählt haben) seine Ideal-Helena zusammenzusetzen, ferner seine Penelope, welche als eine Verkörperung aller guten Sitten erschien, endlich die Trauben, durch welche er, wir wir sehen werden, mit Parrhasios wetteiferte, als die berühmtesten bezeichnet werden.

Ausserdem malte er von Gottheiten noch Eros, Marsyas, Pan, von Heroen Herakles, Alkmene, Menelaos, von mehr genrehaften Darstellungen einen Athleten, einen Knaben mit Trauben und jenes alte Weib.

Seinen Stil und den Charakter seiner Gemälde uns veranschaulicht zu haben, ist vor allen das Verdienst Brunn's [1]. Im vollen Gegensatze zu Polygnot, dem monumentalen Wandmaler, stellte Zeuxis, der Tafelmaler, nur einzelne Situationen dar. Diese Situationen aber suchte er vor allen Dingen durch den Reiz der Neuheit und der Anmuth anziehend zu machen. Um geistige Tiefe und sittlichen Ernst ist es ihm in den seltensten Fällen zu thun; vielmehr sucht er durch die glänzendste Pinselführung mit der wirklichen Natur, die er gleichwohl noch durchaus im Sinne der idealen Kunst aller zufälligen Häfslichkeiten entkleidet, zu wetteifern. In der Vertheilung von Licht und Schatten ging er noch so weit über Apollodoros hinaus, dafs einige Schriftsteller ihn geradezu als den Erfinder der Methode dieser malerischen Technik hinstellten. Den hohen Ruhm, dessen er im ganzen Alterthum genofs, würden wir ihm schwerlich zu schmälern geneigt sein, wenn wir Werke seiner Hand kennten. Sein Kunstcharakter.

Parrhasios, der Nebenbuhler des Zeuxis, war in Ephesos geboren. Anfangs ein Schüler seines Vaters Euenor, wird auch er in Athen seine künstlerische Bildung vollendet haben. Jedenfalls hat er für Athen gemalt und vielleicht zur Belohnung für sein Gemälde des attischen Nationalhelden Theseus das Bürgerrecht dieser Stadt erhalten. Parrhasios.

Im allgemeinen in derselben Richtung thätig, wie Zeuxis, mit dem er oft zusammen genannt wird, mufs er sich, wie neuerdings ebenfalls Brunn in geistvoller Weise nach den Schriftquellen darzuthun versucht hat, doch durch manche ziemlich scharf ausgesprochene Merkmale von demselben unterschieden haben. Viele hielten seine Kunst für einen Fortschritt über Zeuxis hinaus, und einmal wenigstens mufste der letztere selbst das anerkennen. Als Zeuxis nämlich Trauben gemalt hatte, welche so ähnlich waren, dafs sie die Vögel täuschten, die herbeigeflogen kamen, um an ihnen zu picken, malte Parrhasios einen Vorhang wie vor einem Bilde so naturgetreu, dafs er selbst den Zeuxis täuschte und dieser seinen Nebenbuhler bat, doch erst einmal den Vorhang von seinem gepriesenen Concurrenzwerke fortzunehmen. Seine Kunstrichtung.

Derartige Anekdoten, die, wenn sie nicht wahr sind, doch zu den gut erfundenen gehören, charakterisiren jedenfalls die Darstellungsweise der Künstler, von denen sie erzählt werden. Aus der mitgetheilten können wir mit Sicherheit entnehmen, dafs Parrhasios so gut wie Zeuxis das Hauptgewicht auf die bis zur Illusion sich steigernde Naturähnlichkeit seiner Darstellungen legte. Dafs er den letzteren auf diesem Gebiete noch übertroffen, beweist nicht nur diese Anekdote, sondern scheint auch geradezu aus den antiken Beurtheilungen her-

1) Gesch. der griech. Künstler II. S. 75—97.

vorzugehen, welche ihm aufser vieler Feinheit und Eleganz in der Darftellung des Gefichtsausdrucks und aufser einem gewiffen theoretifch fpitzfindigen Raffinement in der Durchbildung der Proportionen, vor allen Dingen die feinfte Ausführung der Conturen im Sinne einer täufchend naturwahren Modellirung der Körperformen zufchreiben; «denn», fagt Plinius bei diefer Gelegenheit, «die Extremität mufs fich in fich abrunden und fo verlaufen, dafs fie noch etwas hinter fich verheifst und felbft das verräth, was fie verbirgt».

Aufserdem fcheint es, dafs Parrhafios fich, wie fowohl aus diefen und anderen Aeufserungen der Schriftfteller, als auch aus der Wahl feiner Gegenftände hervorgeht, den allgemeineren Situationen des Zeuxis gegenüber, vor allen Dingen auf die Ausbildung pfychologifch intereffanter Momente verlegt habe.

Seine Hauptwerke.

Zu feinen Hauptwerken diefer Art gehören: Odyffeus, welcher Wahnfinn heuchelt; der Wettkampf zwifchen Odyffeus und Ajas um die Waffen des Achilleus; Philoktetes auf der Infel Lemnos jammernd; Bilder aus der Meleager- und Telephos-Sage; endlich die Darftellung des attifchen Volkes, des «Demos», den er nach den Einen in einer einzigen Perfonification, nach den Anderen durch verfchiedene Geftalten, jedenfalls aber in pfychologifch fein erwogener Combination aller feiner guten und fchlechten Eigenfchaften darftellte. Da Ariftophanes etwa gleichzeitig den perfonificirten Demos auf die Bühne brachte, fo war auch der Demos des Parrhafios wohl ficher als eine einzige Perfon gebildet.

Von einzelnen Göttern und Helden wählte er Hermes, Prometheus, Herakles, Thefeus. Mehr genreartig müffen die Darftellungen einer thrakifchen Amme, die ein Kind auf dem Arme trug, und zweier Knaben gewefen fein, von denen der eine die Dummheit, der andere die Dreiftigkeit ihres Alters zu perfonificiren fchienen. Aehnlich werden die Darftellungen eines von Tiberius hochgefchätzten Oberpriefters der Rhea und eines Priefters, neben dem ein bekränzter Knabe das Weihrauchbecken hielt, aufgefafst werden müffen. Auch der berühmte Vorhang, mit deffen Darftellung er den Zeuxis befiegte, und die unzüchtigen Bildchen, die er, nach Plinius, zu feiner Erholung zu malen pflegte, würden hierhergehören.

Sein Gefammtcharakter.

Erhabenheit, heilige Würde, ethifche Gröfse fcheinen nicht zu den Zielen des Parrhafios gehört zu haben. Wie die Sitten, fo wurde auch die Kunft lockerer und finnlicher. Wenn daher Quintilian berichtet, des Parrhafios Götter- und Heldengeftalten feien fo mafsgebend für feine Nachfolger geworden, dafs man ihn den Gefetzgeber auf diefem Gebiete genannt habe, fo bezieht fich das, wie auch aus dem Zufammenhange hervorgeht, vor allen Dingen nur auf die Proportionen und Conturen, die er den Körperformen gegeben. Wie übrigens Parrhafios in einigen Dingen den Zeuxis übertroffen, fo fuchte er es ihm jedenfalls auch an künftlerifcher Selbftüberhebung und Ueppigkeit des Auftretens zuvorzuthun. Im Purpurgewande pflegte er einherzuftolziren, einen goldenen Kranz auf dem Haupte, goldene Schnallen an den Sandalen. Sein Selbftporträt nannte er Gott Hermes, fich felbft aber pries er in Profa und Verfen als einen Spröfsling Apollons und als den Fürften der Kunft; auch legte er fich den Beinamen Habrodiaitos, d. h. der Ueppig-Lebende, bei, ein Beiname, den Spötter freilich in Rhabdodiaitos, d. h. der durch feinen Pinfel Lebende, verwandelten.

Wie übrigens Parrhafios den Zeuxis, fo foll der dritte Künftler diefer Reihe, *Timanthes*, den Parrhafios zu deffen grofsem Kummer einmal im malerifchen Wettkampfe befiegt haben, nämlich durch fein Gemälde des Aias, der mit Odyffeus um die Waffen des Achilleus ftritt.

Timanthes' Geburtsort wird verfchieden angegeben. Wahrfcheinlich ift er auf der Infel Kythnos geboren. Sein Wettftreit mit Parrhafios fand auf Samos ftatt. In Sikyon aber fcheint er fpäter gelebt zu haben. Timanthes.



Fig. 8. Das Opfer der Iphigeneia.
Pompejanifches Wandgemälde. Nach dem Stich im Mufeo Borbornico.

Das berühmtefte feiner Werke war das Opfer der Iphigeneia. Die Jungfrau ftand vor dem Altare, an dem fie gefchlachtet werden follte, und eine tiefe Traurigkeit fprach fich in den Gefichtern aller Umftehenden aus. Die Steigerung des Schmerzensausdruckes in den verfchiedenen Gefichtern imponirte den Alten als etwas Neues in befonderem Mafse. Kalchas, fagt Valerius Maximus, habe traurig, Odyffeus finfter-bedrückt, Aias klagend, Menelaos laut jammernd dageftanden; Iphigeniens Vater, Agamemnon, war, um die höchfte Stufe des Schmerzes anzudeuten, mit verhülltem Haupte dargeftellt. Seine Iphigeneia.

Wir befitzen ein pompejanifches Wandgemälde des Opfers der Iphigeneia,

(Fig. 8.) welches, einfacher als die Mehrzahl der campanischen Bilder, den Kalchas ebenfalls traurig, den Agamemnon ebenfalls mit verhülltem Haupte darstellt. Die übrigen Motive sind verschieden von denen des Timanthes [1]); aber eine Ableitung von dessen Bilde, wenn auch auf Umwegen, ist doch anzunehmen.

Sein Kunstcharakter.

Nach den Beschreibungen jenes Gemäldes, welches zu den meistbesprochenen des Alterthums gehörte, können wir auch die Urtheile der alten Schriftsteller verstehen, welche die Kunstfertigkeit des Timanthes sehr hoch, noch höher aber seinen Geist und seine Erfindungsgabe setzen, indem sie ausdrücklich hervorheben, dass man in seinen (und nur in seinen Werken) immer noch mehr zu sehen glaubte, als wirklich gemalt gewesen. Müssen wir uns ihn daher im Allgemeinen als einen Künstler vorstellen, der auf einer ähnlichen Stufe technischer Vollendung stand, wie seine Zeitgenossen Zeuxis und Parrhasios, so dürfen wir ihm doch vielleicht vor diesen seinen Nebenbuhlern geistige Vorzüge zuschreiben, die seinen Werken wieder eine höhere sittliche Weihe verliehen.

Die dorische Schule zu Sikyon.

Haben wir die drei zuletzt besprochenen Künstler mit mehr oder weniger Recht als die Repräsentanten einer ionischen Schule zur Zeit des peloponnesischen Krieges hingestellt, so haben wir festere Anhaltspunkte, um von einer gleichzeitig und später, im Wesentlichen nach der Beendigung des Krieges und vor Alexanders des Grossen Tode, in Sikyon, der peloponnesischen Stadt, bluhenden dorischen Schule zu reden.

Sie zuerst kann im vollsten Sinne des Wortes auf den Namen einer Schule Anspruch machen, denn von den ihr angehörenden Meistern erfahren wir zuerst, dass sie die Bildung von Schülern zu einer Art Lebensaufgabe gemacht und dass sie, dem entsprechend, auf akademische Correctheit, die sie theoretisch und wissenschaftlich besonders mit Hülfe der Mathematik, praktisch aber durch sorgfältiges Naturstudium zu erreichen suchten, ein Hauptgewicht gelegt haben. Gerade deshalb vielleicht hat die neueste Forschung sich mit Vorliebe mit ihr beschäftigt [2]), so dass wir über ihre Leistungen ziemlich im Klaren sind.

Eupompos.

Als der Gründer der sikyonischen Schule gilt *Eupompos*, von dem wir nicht mehr wissen, als dass er, gleichzeitig mit Parrhasios und Timanthes, in Sikyon eines hohen Ansehens genoss, dass er einen Sieger im gymnischen Wettkampfe mit der Palme gemalt hatte, und dass er die Ansicht ausgesprochen, der angehende Künstler solle in erster Linie der Natur als der besten Lehrmeisterin folgen.

Pamphilos.

Sein Schüler *Pamphilos* aus Makedonien war der Vollender der Schule. Der Lehrcursus in seiner Anstalt soll zwölf Jahre betragen haben, das Lehrgeld ein Talent. Zu seinen Schülern, von denen später die Rede sein wird, gehörte auch der hochberühmte Apelles. Pamphilos war es, der das wissenschaftliche Studium, besonders dasjenige der Arithmetik und Geometrie, als unerlässlich für die Maler ansah und einführte; er war es auch, durch dessen Einfluss der Zeichenunterricht in allen Knabenschulen Griechenlands eingebür-

---

1) *Brunn*: Gesch. der griech. Künstler II. S. 126. — *Helbig*: Untersuchungen über die campanische Wandmalerei S. 65, 80, 81, 326—329. — Ein in Catalonien gefundenes Mosaikbild (abgebildet: Arch. Ztg., 1869. Taf. 14) schliesst sich wohl enger an das Gemälde des Timanthes an.

2) *Brunn*: a. a. O. S. 130—158; 289—293. — *Urlichs* im Rhein. Museum. XVI, 1861. — *Wustmann* im Rhein. Mus. XXIII, 1868. — *C. Th. Michaelis* in der Arch. Ztg., N. F. VIII, 1875, S. 31 ff.

gert wurde; er war es endlich, welcher die fchon früher gelegentlich geübte enkauftifche Wachsmalerei fo förderte, dafs fie fich der bis dahin in der Tafelmalerei allein üblichen Temperatechnik würdig an die Seite zu fetzen im Stande war. Diefe enkauftifche Wachsmalerei nahm feitdem, in Anbetracht der Leuchtkraft ihrer mit dem Spatel aufgetragenen und mit glühenden Stäbchen verarbeiteten Farben, im Alterthume etwa die Stellung der modernen Oelmalerei ein. Doch eignete fie fich der Mühfamkeit ihrer Technik wegen nur für kleinere Bilder. Seine enkauftifche Wachsmalerei.

Von des Pamphilos Werken kennen wir nur: 1) ein Familienbild; 2) ein Hiftorienbild, welches den Sieg der Athener bei Phlius darftellte; 3) ein Gemälde aus dem epifchen Kreife, welches als »Odyffeus in feinem Nachen« bezeichnet wird. Seinen Ruhm fcheint er mehr feiner Lehrthätigkeit, als feinen eigenen Werken zu verdanken. »Es ift nicht fowohl«, fagt Brunn, »das künftlerifche Vermögen, das Können, als das künftlerifche Wiffen, worauf bei Pamphilos der Nachdruck gelegt wird.« Seine Werke.

Auf Pamphilos folgte zunächft deffen Schüler *Melanthios*, der von ihm die Neigung zu wiffenfchaftlicher Ergründung der malerifchen Technik erbte. Des Melanthios nicht in diefem Zufammenhang zu betrachtender grofser Mitfchüler Apelles foll ihm den Preis in der Compofition willig überlaffen haben. Doch kennen wir nur ein Gemälde des Melanthios, und auch diefes nur dem Namen nach — ja, daffelbe fcheint nach einer Nachricht des Plutarch von dem Meifter nicht einmal allein, fondern in Gemeinfchaft mit feinen Schülern gemalt zu fein. Es ftellte den Ariftratos dar, der zur Zeit Philipps von Makedonien Tyrann von Sikyon war: der Tyrann ftand neben dem Wagen der Siegesgöttin. Als fpäter unter Aratos alle Tyrannenbilder vernichtet wurden, wurde das Werk des Melanthios nur dadurch zum Theil gerettet, dafs ein anderer Maler den Ariftratos auskratzte und ftatt feiner einen Palmenbaum hineinmalte. Melanthios.

Der bedeutendfte praktifche Vertreter der fikyonifchen Schule des Pamphilos aber war *Paufias*. Er gehört wieder zu den Malern, welche ihren Zeitgenoffen durch technifche Fortfchritte mächtig imponirt haben. Als eine befonders auffällige Neuerung wird z. B. genannt, dafs das Geficht der von ihm gemalten Methe, der perfonificirten Trunkenheit, welche aus einer gläfernen Schale trank, hinter dem durchfichtigen Stoffe fichtbar wurde. Vor allen Dingen aber wird die Kühnheit gerühmt, mit der er es wagte, auf einem grofsen Stieropfergemälde den Stier von vorn in fo trefflicher Verkürzung darzuftellen, dafs man feine Länge erkennen zu können glaubte. Zu gleicher Zeit gelang es ihm, anftatt, wie feine Vorgänger, nur durch verfchiedene, nämlich vortretende hellere und zurücktretende dunklere Farben körperlich zu modelliren, dem Schatten, wie es heifst, aus fich felbft Rundung zu verleihen. Er erfand alfo eine feinere, auf treuere Naturbeobachtung geftützte Art des malerifchen Modellirens. Paufias.

Auf die coloriftifchen Feinheiten der gedachten Art fcheint Paufias durch die technifchen Vortheile der enkauftifchen Wachsmalerei gebracht zu fein, welche er fo vervollkommnete, dafs Plinius geradezu fagt, er fei zuerft berühmt in ihr gewefen. Da fich in diefer Technik nur langfam arbeiten liefs, fo malte Paufias vorzugsweife kleine Bider genrehaften Inhalts, welche den Werken der Schlachtenmaler ausdrücklich entgegengefetzt werden. Nur jenes berühmte

Stieropfer wird als ein Beispiel genannt, dafs er auch gröfsere Gemälde zu malen verstanden. Im Uebrigen malte er, wie Plinius sagt, hauptsächlich »Knaben«, d. h. doch wohl Kinderscenen. Berühmt war seine Kränzewinderin oder Kränzeverkäuferin, ein Bild seiner Geliebten Glykera, durch welches Pausias sich auch als erster Blumenmaler von Bedeutung einen Namen machte.

Unter den vielen Gemälden der sikyonischen Schule, welche der Aedil Scaurus später nach Rom versetzte, befanden sich auch verschiedene Werke des Pausias. Ihre technischen Feinheiten und ihre jedes ethischen Interesses baren, aber frisch aus dem Leben gegriffenen Gegenstände scheinen sie den späteren Römern besonders annehmbar gemacht zu haben. Dagegen wird hervorgehoben, dafs ihm, wie uns das nach allem, was wir von ihm wissen, leicht begreiflich scheint, die Restauration der Polygnotischen Gemälde zu Thespiae, die ihm anvertraut worden, nicht sonderlich geglückt sei. Ueber die Stellung dieses Malers in der Kunstgeschichte kann nach alle diesem kein Zweifel sein. Aber auch als Lehrer erfreute Pausias sich eines bedeutenden Rufes. Jedoch scheint mit seinen Schülern und Nachfolgern, die uns schon in die nachalexandrinische Zeit hinüberleiten, die selbständige Bedeutung der sikyonischen Schule erloschen zu sein.

Die Schule von Theben und Athen.

Die dritte, im vierten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung blühende Malerschule Griechenlands haben wir, Brunn's Combinationen folgend, die thebanisch-attische genannt. Wir geben ihr diesen Doppelnamen, weil sie, ursprünglich in Theben entsprossen, nach dem baldigen Sinken der Blüthe dieser Stadt erst freilich nach Korinth, dann aber nach Athen übersiedelte, ohne dafs die Continuität ihrer Schultraditionen dadurch unterbrochen worden wäre.

Der in Sikyon ausgebildeten theoretisch-akademischen Correctheit und Tüchtigkeit gegenüber, welche die Griechen als Chrestographie bezeichneten, hat die thebanisch-attische Schule eine gröfsere Leichtigkeit und Vielseitigkeit, eine geistigere, das Seelenleben klarer aussprechende Charakterisirung aufzuweisen. Wir können hier nur ihre vier Hauptmaler betrachten, von denen *Nikomachos* und *Aristeides* in Theben, *Euphranor* in Korinth, *Nikias* in Athen zu Hause waren.

Nikomachos.

Nikomachos, der etwa bis 360 v. Chr. gelebt hat, ein Schüler seines Vaters *Aristiaios*, ist der erste bedeutende thebanische Maler, von dem wir wissen. Indem ein alter Schriftsteller selbst sagt, dafs Nikomachos durch die Ungunst des Schicksals weniger berühmt geworden, als er verdiene, sichert er ihm zugleich für alle Zeiten seinen Ruhm. Freilich ist es nicht gar viel, was wir von ihm wissen.

Seine Werke.

Unter seinen Gemälden, welche sämmtlich der griechischen Mythologie entlehnt gewesen zu sein scheinen, waren z. B. berühmt: der Raub der Proserpina, die im Viergespann gen Himmel fahrende Siegesgöttin, die auf einem Löwen reitende Göttermutter, die Skylla und dann, mehr genrehaft, Bakchantinnen, von Satyrn überrascht.

Seine Darstellungsweise.

Was die Darstellungsweise des Nikomachos anbetrifft, so wird ihm besonders grofse Schnelligkeit und Leichtigkeit der Pinselführung nachgerühmt. In wenigen Tagen vollendete er die malerische Ausschmückung des Denkmals des Dichters

Teleftes für jenen Ariftratos, den Tyrannen von Sikyon. Doch wird ausdrücklich hervorgehoben, dafs er bei der aufserordentlichen Virtuofität, mit welcher er feine Darftellungen hinwarf, deren Gediegenheit und Schönheit keineswegs opferte.

Arifteides war der Sohn oder der Bruder, jedenfalls aber der Schüler des Nikomachos. Die Frage, ob es noch einen zweiten, älteren Maler Arifteides gegeben, kann uns hier gleichgültig fein. Berühmt war jedenfalls nur der jüngere Künftler diefes Namens. Von feinen Leiftungen können wir uns ein klares Bild machen, da der Inhalt feiner Werke, über den Plinius berichtet, mit dem allgemeinen Urtheil diefes Schriftftellers über feine Bedeutung übereinftimmt. Wenn Arifteides in einem Bilde der Eroberung einer Stadt (nach Dilthey vielleicht einer Iliuperfis) das Kind dargeftellt hatte, welches zum Schrecken der an einer Wunde fterbenden Mutter nach deren Bruft verlangte, — wenn er in einem wahrfcheinlich mythologifchen Gemälde »eine aus Liebe zu ihrem Bruder fich Erhängende«[1]) zum Gegenftande gewählt, — wenn er einen tragifchen Schaufpieler und »einen ohne Ende geprieſenen Kranken« gemalt, fo weifen uns diefe Bilder darauf hin, dafs Arifteides fich vorzugsweife auf die Darftellung von Affecten verlegt, und zwar zunächft von Affecten, die körperlichen Leiden ihren Urfprung verdanken. Dem entfprechend fagt auch Plinius, er habe von Allen zuerft das Gemüth und die finnlichen Empfindungen des Menfchen, fowie fchmerzliche Erregungen dargeftellt.

Arifteides.

Sein Kunftcharakter.

Dafs er nach demfelben Berichterftatter etwas hart in der Farbengebung gewefen, darf uns, wie fchon Brunn bemerkt hat, nicht wundern, da wir auch in der modernen Malerei fehen, dafs die Maler, welche das Hauptgewicht auf die Darftellung von Seelenftimmungen und Affecten legen, nicht felten die Farben vernachläffigen.

Wie berühmt Arifteides gewefen, geht auch aus einer anderen Nachricht hervor, nach welcher er für ein grofses, aus hundert Figuren beftehendes Gemälde einer Perferfchlacht fich felbft zehn Minen für jede Figur, im Ganzen alfo taufend Minen ausbedungen, einen Preis, der, in unferem Gelde ausgedrückt, ungefähr 37,000 Mark betragen würde. Später bot Attalos umfonft hundert Talente (über 400,000 Mark) für den Dionyfos des Arifteides, der zu feinen berühmteften Gemälden gehörte und zu Rom im Cerestempel aufgeftellt war.

Seine Berühmtheit.

Der dritte Haupt-Künftler diefer Schule, als Maler ein Schüler des Arifteides, war *Euphranor*, ein auch als Bildhauer berühmter Mann. Euphranor gehört zu den vielfeitigften und tüchtigften Künftlern des Alterthums. In Korinth thätig, fcheint er die Vorzüge feines thebanifchen Lehrers mit Vorzügen der benachbarten fikyonifchen Schule verbunden zu haben.

Euphranor

Wir hören nur von vieren feiner Gemälde, die aber fchon für die Vielfeitigkeit des Künftlers fprechen. Während er in feiner Darftellung der zwölf Götter das Gebiet der eigentlichen religiöfen Malerei betreten, in feinem Reitertreffen ein Gefchichtsbild gefchaffen, hatte er mit feinem »Odyffeus im erheuchelten Wahnfinn« ein pfychologifch intereffantes Motiv aus dem Helden-

Seine Gemälde.

1) Nach *Dilthey*: Byblis. Anders fafst die ganze Stelle *Urlichs*. Vgl.: Rhein. Muf. 1870, S. 151, 507; 1871, S. 283, 590.

mythus gegriffen und in feinem Thefeus mit den Perfonificationen der Demokratie und des Demos fchon ein halb allegorifches politifches Bild gefchaffen.

Deren Eigenfchaften. An allen diefen Gemälden werden befondere Eigenfchaften hervorgehoben, z. B. an feinem Thefeus, dafs er mit Rindfleifch ernährt gefchienen, wogegen derjenige des Parrhafios wie mit Rofen gefüttert ausgefehen habe; an dem Gemälde der zwölf Götter, dafs Euphranor fchon den Pofeidon mit folcher Majeftät ausgeftattet habe, dafs ihm für den Zeus kein erhöhter Ausdruck mehr zu Gebote geftanden.

Dem entfpricht das allgemeine Urtheil des Plinius, dafs Euphranor (doch wohl nur unter den jüngeren, die malerifche Technik frei beherrfchenden Künftlern) zuerft die Würde der Heroen zum Ausdruck gebracht habe. Auch foll er fich mit den Proportionen befchäftigt und über diefe, wie über die Farben, Schriften hinterlaffen haben; doch fand man, dafs feine Glieder und Köpfe zu ftark gehalten feien im Verhältnifs zu der Schlankheit der Leiber feiner Helden. Stets wird er in einer Linie mit den beften Meiftern genannt, und die Berichte über feine Werke ftimmen mit denen über feinen Kunftcharakter dahin überein, dafs wir uns unter ihm einen nichts weniger als weichlichen, fondern in allen Beziehungen männlich-kräftigen Künftler vorzuftellen haben, der auch pfychologifche Momente, wie fein Odyffeusbild fie darbot, zu verwerthen wufste.

Hatte fchon Euphranor, wie es fcheint, für Athen gearbeitet, fo kehrten feine Schüler ganz nach Athen zurück. Der bedeutendfte Künftler, den die Schule noch hervorbrachte, war aber nur ein Schüler eines Schülers des Euphranor. Es ift *Nikias*, mit dem wir uns noch zu befchäftigen haben.

Nikias. *Nikias* von Athen fpielt in der Streitfrage, wie weit die Polychromie, die farbige Bemalung, der alten Marmorftatuen gegangen, in fo fern eine Rolle, als der grofse Bildhauer Praxiteles auf die Frage, welche feiner Marmorwerke er am höchften fchätze, geantwortet haben foll: »Diejenigen, an welche Nikias Hand gelegt«, und Plinius erläutert diefen Ausfpruch durch den Zufatz: »ein folches Gewicht legte er deffen Anftrich (circumlitio) bei«. Aber diefe Streitfrage kann uns hier nicht befchäftigen.

Sein Ruhm. Jedenfalls hat Nikias zu den berühmteften Künftlern des Alterthums gehört. Auch er hatte einen folchen Reichthum erworben, dafs er dem Könige Ptolemaios, als diefer ihm fechzig Talente für fein Gemälde den Nekyia bot, das Bild nicht überliefs, fondern es feiner Vaterftadt fchenkte. Dabei foll er fich feiner Kunft fo ganz hingegeben haben, dafs er aller irdifchen Nothwendigkeiten darüber zu vergeffen pflegte und manchmal feine Sklaven fragen mufste, ob er fchon gefrühftückt oder gebadet habe.

Seine Technik. In Bezug auf feine Technik wird befonders die Licht- und Schattengebung gelobt, fowie, dafs er ein grofses Gewicht auf das plaftifche Hervortreten feiner Geftalten aus der Tafel gelegt habe, zwei Eigenfchaften, die fich natürlich decken können.

Seine Gegenftände. Uebrigens gehörte Nikias nicht zu den reinen Technikern, welche dem Satze huldigen, was der Künftler male, fei ganz gleichgültig, nur auf das Wie komme es an. Vielmehr pflegte er zu fagen, dafs der Gegenftand an fich eben fo gut ein Theil der Kunft des Malers fei, wie die Fabel der Dichter, und er präcifirte das ausdrücklich dahin, dafs der Künftler einen würdigen Stoff wählen und feine Kunft nicht an Kleinigkeiten, wie Vögel und Blumen,

verfchwenden, fondern Reitergefechte und Seefchlachten malen folle u. f. w. Im Einzelnen werden feine Frauen und feine Hunde, wie überhaupt feine Thiere befonders gelobt. Die Lifte feiner Werke, die uns überliefert ift, enthält in der That eine Reihe von Frauengeftalten; doch ift es nach der ausgefprochenen Tendenz des Meifters wahrfcheinlich, dafs diefelben nur die Hauptfiguren in grofsen, ihren Mythen entlehnten Darftellungen gewefen. Bezeichnet doch Plinius felbft feine Gemälde der Kalypfo, Io, Andromeda, aufser einem Alexanderbilde, als grofse, fodafs man wohl annehmen mufs, diefe feien Temperatafeln gewefen, wogegen die vorhergenannten im Gegenfatze dazu als (bekanntlich kleinere) enkauftifche Wachsgemälde anzufehen wären. Hierher würden z. B. fein Hyakinthos, fein Dionyfos, merkwürdiger Weife auch feine vielleicht fchon recht landfchaftlich behandelte Nekyia, von Frauenbildern aber feine Danaë und fein berühmtes allegorifches Gemälde der Nemea gehören. Von letzterem ift es fogar ausdrücklich bekannt, dafs Nikias es durch die Infchrift, er habe es «eingebrannt», felbft als enkauftifches Werk bezeichnet. Von dem Io-Bilde des Nikias ift, wie Engelmann [1]) ausgeführt hat, möglicher Weife eine Reproduction in verfchiedenen pompejanifchen Wandgemälden und (vollftändiger) in einem Wandgemälde vom Palatin in Rom erhalten. (Fig. 9.)

Nikias fcheint Alexander den Grofsen überlebt zu haben. Ueberhaupt ragten die jüngften Vertreter der fikyonifchen und thebanifch-attifchen Schule bereits in die Zeit des Hellenismus, wie wir die nach Alexanders des Grofsen Tode kosmopolitifch und international gewordene griechifche Cultur nennen, herüber. Gleichwohl wurden diefe Künftler beffer in dem genannten Schulzufammenhange befprochen.

Künftler zur Zeit Alexander d. Gr.

Neben ihnen, gleichzeitig mit Alexander dem Grofsen, dann noch unter deffen Nachfolgern lebten noch einige andere hochbedeutende griechifche Maler, die als noch fpecififchere Repräfentanten der beginnenden Neuzeit des Alterthums anzufehen find.

Apelles.

An der Spitze diefer ferneren Künftlerreihe fteht *Apelles*, der unter den vielen berühmten alt-griechifchen Malern zweifelsohne der berühmtefte ift. Wenigftens wurde fein Name im Alterthume ebenfo oft als Inbegriff aller malerifchen Vollkommenheit genannt, wie der Raffaels in der Neuzeit. Plinius fagt: »aber alle früher Geborenen und fpäter Nachfolgenden übertraf Apelles«. Die neuere Forfchung, an der fich in Bezug auf Apelles neben Brunn befonders Wuftmann, Stephani und Benndorf [2]) betheiligt haben, hat die Bedeutung diefes jedenfalls aufserordentlichen Künftlers näher zu präcifiren gefucht, derfelben zum Theil auch etwas engere Grenzen gezogen. Die Einen bleiben dabei, in Apelles den Raffael des Alterthums zu preifen, die Anderen vergleichen ihn lieber mit Correggio. Natürlich können folche Vergleiche einerfeits nur eine muthmafsliche, andererfeits nur eine annähernde Richtigkeit bean-

Seine kunftgefchichtliche Stellung.

1) Arch. Ztg. 1871, S. 37, Taf XXX. — *Helbig*: Unterfuchungen S. 141 ff.

2) *Brunn*: Gefch. der griech. Künftler II, S. 202 ff. — Derfelbe in *Meyer's* Künftlerlexikon II, S. 164—167 — *G. Wuftmann*: Apelles Leben und Werke, Lpzg 1870. — Derfelbe in Fleckeifen's Jahrbüchern 1870 S. 785—794. — *Stephani*: im Compte-Rendu 1870 u. 1871. — *Benndorf*: in den Mittheilungen des deutfchen arch. Inft. zu Athen I, S. 51.

fpruchen. Kennten wir feine Werke, fo würden wir vielleicht einfehen, dafs er nur fich felber gleiche.

Seine Jugendzeit.

Apelles war ein ächter kleinafiatifcher Ionier. Die Mehrzahl der Schriftquellen



Fig. 9. Io, von Argos bewacht, von Hermes befreit.
Wandgemälde vom Palatin zu Rom. Nach einer Photographie.

nennt ihn, wie Parrhafios, einen Ephefier. Da jedoch eine derfelben diefes in unverdächtiger Weife dahin erläutert, dafs die Ephefos benachbarte Stadt Kolophon fein Geburtsort gewefen, Ephefos aber ihm das Bürgerrecht ertheilt

habe, fo werden wir bei diefer Nachricht bleiben dürfen. Sein Vater gab ihm zu dem fonft unbekannten Maler Ephoros in der prächtigen, an Kunftwerken reichen Nachbarftadt in die Lehre, und die Fortfchritte, die Apelles fchon hier gemacht, müffen bedeutend gewefen fein; denn wir erfahren, dafs er, als er fich entfchlofs, zur Vollendung feiner Studien die berühmte Malerfchule von Sikyon zu befuchen, fchon felbft ein bewunderter Künftler war, der mehr an dem Ruhme, als an dem Unterrichte der dorifchen Schule theilnehmen konnte. Gleichwohl bezahlte er in Sikyon dem Pamphilos fein hohes Lehrgeld und fcheint den gröfsten Fleifs angewandt zu haben, um fich alle Theorien und technifchen Vorzüge diefes Meifters anzueignen. Es ift klar, dafs ihm aus der Verbindung dorifcher Gründlichkeit und Correctheit mit feiner angeborenen ionifchen Leichtigkeit und Gefühlswärme bedeutende Vortheile erwachfen mufsten.

In der That fcheint die öffentliche Meinung Apelles bald fo ausgezeichnet zu haben, dafs König Philipp von Makedonien, der von allen Seiten die berühmteften Träger hellenifcher Cultur an feinen Hof zu berufen ftrebte, ihn veranlafste, feinen Aufenthalt in Pella, der makedonifchen Hauptftadt, zu nehmen. Berufung nach Pella.

In Pella bildete fich damals eine Art von Hofkünftlerthum heran. Neben Apelles war hier befonders der berühmte Bildhauer Lyfippos thätig. Die Künftler verkehrten mit den Fürften und den Grofsen des Reiches auf vertrautem Fufse. Apelles mufs fchon früh Freundfchaft mit dem jungen Alexander gefchloffen haben. Als diefer den Thron beftiegen hatte, beftätigte er Apelles als feinen Hofmaler. Er foll fogar ein Edict erlaffen haben, dafs Niemand aufser Apelles fein Porträt malen dürfe.

Als Alexander der Grofse feine afiatifchen Feldzüge begann, wird auch Apelles Makedonien verlaffen haben. Wir finden ihn in Ephefos anfäffig, jetzt wahrfcheinlich mit dem Bürgerrechte diefer Stadt befchenkt. Ueberfiedelung nach Ephefos.

Die Aufgaben, welche den makedonifchen Künftlern geftellt wurden, waren echt monarchifcher Natur. Von idealen Problemen war keine Rede; es galt die Verherrlichung der Perfon und der Thaten des Königs, fowie feiner Feldherrn und Grofsen.

Diefer Sphäre gehören daher auch alle berühmt gewordenen Gemälde der erften Periode von Apelles' Kunftthätigkeit an. Es waren Porträtftücke, welche theils nichts weiter zu fein beanfpruchten, als folche, theils aber in das Gebiet des grofsen Gefchichtsbildes und theils in dasjenige fchmeichelnd-allegorifcher Fürften-Apotheofe übergingen. Plinius fagt, es fei überflüffig aufzuzählen, wie oft Apelles Philipp und Alexander gemalt habe. Zu den berühmteften Gemälden diefer Claffe gehörte z. B. der Alexander, welcher den nach Heroftratos' Brandftiftung neu erbauten Artemistempel zu Ephefos fchmückte. Die gerade ausgeftreckte rechte Hand hielt in der Art des Zeus den Blitz und fchien aus dem Bilde hervorzutreten. Das Geficht des Königs war, um diefe Wirkung zu erzielen, dunkel gehalten. Alexander zahlte zwanzig Talente (über 90,000 M.) für das Bild und pflegte zu fagen, es gebe zwei Alexander, den unbefiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles. Ferner malte Apelles den grofsen König auf feinem Triumphwagen, dem die gefeffelte Perfonification des Krieges folgte, und noch ein anderes Mal malte er ihn in Gemeinfchaft mit Kaftor und Pollux und der Siegesgöttin. Endlich war ein Reiterporträt Alexanders berühmt, deffen Pferd fo Die grofsen Porträtftücke des Meifters.

lebendig gemalt gewefen fein foll, dafs die anderen Pferde ihm zuwieherten. Die Zahl der makedonifchen Grofsen, die Apelles gemalt, ift ebenfalls fehr bedeutend. Kleitos war zu Pferde dargeftellt, im Begriffe zum Kampfe aufzubrechen und feinen Helm aufzufetzen, den fein Burfche ihm reichte. Archelaos dagegen war im Kreife der Seinen gemalt, ein vollftändiges Familienbild. Antigonos hatte fich wahrfcheinlich öfter von Apelles malen laffen. Hochberühmt war fein Reiterbild, eine Profildarftellung, welche die Einäugigkeit des Feldherrn verdeckte. Zu diefem Kreife könnte auch das Ceremonienbild gehören, welches den Feftaufzug des Megabyzos, des Hohenpriefters der Artemis zu Ephefos, darftellte. Von Frauenbildniffen aus der Umgebung Alexanders aber war befonders dasjenige der fchönen Pankaspe, der Geliebten des Königs, berühmt fowohl wegen der herrlichen, lebenswarmen Fleifchfarbe ihres nackten Leibes, als auch wegen einer romantifchen Anekdote, die fich an die Entftehung des Bildes knüpfte. Apelles foll fich nämlich, als er das blühende Weib malte, heftig in daffelbe verliebt, und Alexander ihm in einer Anwandlung von Grofsmuth die Geliebte gefchenkt haben.

Apelles nach Alexander's Tode.

Apelles überlebte feinen hochherzigen Gönner. Der fpäteren Lebenszeit des Meifters werden die meiften feiner berühmten mythologifchen Bilder zuzufchreiben fein. Es foll nicht gefagt fein, dafs manche derfelben nicht früher entftanden fein können. Aber es fcheint natürlich, dafs Apelles, fo lange er Hofmaler Alexanders war, wenig Zeit fand, felbftgewählte, idealeren Regionen entlehnte Stoffe zu verarbeiten.

Reifen.

Ephefos fcheint der Wohnort des Künftlers geblieben zu fein. Von den Reifen, die er von hier aus unternommen, ift befonders fein Befuch des neuen helleniftifchen Aegypterkönigs Ptolemaios zu Alexandria bekannt geworden. Schon früher, in Pella, foll Apelles fich zu dem kunftliebenden Sohne des Lagos nicht fonderlich zu ftellen gewufst haben, und auch in Alexandria hatte er gegen Machinationen zu kämpfen, die dortige Nebenbuhler ihm bereiteten. Eigentlicher Hofmaler des Ptolemaios fcheint Antiphilos, den wir noch befprechen werden, gewefen zu fein. Antiphilos fürchtete vielleicht, Apelles werde ihn verdrängen, und fuchte demfelben daher Verlegenheiten zu bereiten. Am bekannteften ift die Anekdote, wie feine Feinde ihm einmal eine gefälfchte Einladung zur Hoftafel zukommen liefsen und er den Zorn des Königs dadurch befchwichtigte, dafs er den angeftifteten Diener, der ihn eingeladen, an die Wand malte. In Alexandria foll Apelles denn auch, um feine Verläumder zu ftrafen, jenes vielbefprochene, im Alterthume berühmte, heute eher berüchtigte allegorifche Gemälde der Verläumdung gefchaffen haben, von dem Lucian uns eine ausführliche Befchreibung aufbewahrt hat. Es beftand aus einer Reihe von abftracten, aber doch in heftige Action verfetzten Begriffs-Perfonificationen. Freilich ift die Gattung als folche froftig und unerquicklich, Apelles mufs das Bild aber mit allen Reizen feiner Kunft ausgeftattet haben. Sein Ruhm hat eine ganze Reihe von italienifchen und deutfchen Künftlern des 15. und 16. Jahrhunderts verleitet, es nach Lucian's Befchreibung zu reproduciren. Selbft Dürer fchuf nach ihr den Entwurf zu einem der Wandgemälde des Nürnberger Rathhaufes. Das bekanntefte erhaltene Gemälde aber, welches den Gegenftand darftellt, ift das in der Uffiziengalerie zu Florenz bewahrte Bild des Florentiners Sandro Botticelli. Uebrigens gelang es den Anftren-

Gemälde der Verleumdung.

gungen von Apelles' Gegnern, feine Anftellung am Hofe des Ptolemaios zu hintertreiben.

Auch in Rhodos mufs Apelles gewefen fein, da er hier mit feinem ebenbürtigften Zeitgenoffen, Protogenes, zufammengetroffen. Dafs er auch Athen befucht, ift wahrfcheinlich; endlich foll er auf der Infel Kos eines feiner berühmten Aphrodite-Bilder zu malen begonnen, daffelbe aber, vom Tode überrafcht, nicht vollendet haben. Es ift daher nicht unwahrfcheinlich, dafs Apelles auf Kos geftorben ift.

Von den mythologifchen Gemälden des Apelles war weitaus das berühmtefte feine Aphrodite anadyomene, die aus dem Meere auftauchende Liebesgöttin, welche mit den Händen die Feuchtigkeit aus ihrem Haare prefste. Ob fie noch halb im Meere befindlich oder bereits am Strande ftehend gebildet gewefen, darüber ift neuerdings befonders zwifchen Benndorf und Stephani der Streit geführt worden. Aus den Schriftquellen ergibt fich mit Sicherheit weder das eine noch das andere. Jedoch fcheint uns nach denfelben wenigftens nicht wahrfcheinlich, dafs ihr ganzer Unterkörper noch unter Waffer gewefen. Auch diefe Aphrodite hatte der Meifter im Auftrage der Bürger der Infel Kos für deren Asklepiostempel gemalt. Von unzähligen Verfen befungen, nahm fie unter den gemalten Bildern der Göttin diefelbe Stellung ein, welche die knidifche Aphrodite des Praxiteles unter den plaftifchen behauptete. Kaifer Auguftus entführte das Gemälde nach Rom, erliefs den Koern dafür aber als Schadenerfatz hundert Talente an ihren Abgaben. Es ging jedoch nicht lange nachher zu Grunde. Schon zu Nero's Zeiten war es fo ruinirt, dafs diefer Kaifer es durch die Copie eines gewiffen *Dorotheos* erfetzen liefs. Am fchönften hat Leonidas von Tarent das herrliche Bild befungen [1]:

Die mythologifchen Gemälde.

Die Aphrodite anadyomene.

Als die des Meeres Mutterfchofs entflohene
Schaumtriefende, geburtenfrohe Kypria
Apelles fah, da hat den fehnfuchtsfchwangren Reiz
Gemalt nicht, fondern lebenswarm er abgeformt.
Wie prefst mit zarter Hand fie aus ihr naffes Haar!
Wie milde ftrahlt aus ihren Augen Sehnfuchts-Glut!
Und wie ein reifend Aepfelpaar fchwillt ihre Bruft!
Athene felbft und Hera werden nun geftehn:
O Zeus, in diefem Urtheil unterliegen wir!

Von der äufseren Geftalt der Göttin des Apelles geben einige gröfsere und kleinere, in Italien gefundene Marmorwerke vielleicht noch die befte Vorftellung. Es ift wichtig für unfere Kenntnifs der Stellung der Malerei im claffifchen Alterthum, dafs fogar die Plaftik gelegentlich Hauptmotive berühmter Gemälde entlehnt hat.

Jene zweite, unvollendete Aphrodite des Apelles zu Kos foll ebenfalls fehr fchön gewefen fein: fo fchön, dafs Niemand es gewagt, fie zu vollenden.

Aphrodite zu Kos.

Fernere berühmte mythifche Gemälde des Meifters waren feine bekleidete Charis im Odeion zu Smyrna, feine fitzende Tyche und feine Artemis im Chore jagender Jungfrauen [2]. Wenn diefe Gemälde vielleicht der fpäteren Zeit des Künftlers angehören, fo fcheinen dagegen fein Herakles, deffen abgewen-

1) Anthologia Graeca I, 164, 41.
2) Nach Dilthey's Vermuthung.

detes Gesicht man zu sehen glaubte, und der nackte Heros, mit dem er die Natur selbst herausforderte, mehr auf seine frühere, unmittelbar unter sikyonischem Einflufs stehende Zeit hinzudeuten.

Andere Bilder.

Seinen schon genannten Porträts reiht sich noch ein Selbstporträt an. Seiner Allegorie der Verläumdung setzt sich ein zweites Bild mit Personificationen an die Seite, welches die Gewittererscheinungen, Donner, Blitz und Keilschleuderung darstellte. Dafs diese Naturkräfte durch weibliche Gestalten personificirt dargestellt waren, darüber sollten die griechischen Namen Bronte, Astrape, Keraunobolia, die Plinius ihnen in seinem lateinischen Texte gibt, keinen Zweifel lassen.

Kunstcharakter des Apelles.

Nach Allem sehen wir, dafs es nicht eben des Apelles Sache war, grofse, figurenreiche Historienbilder zu schaffen. Daher erklärt es sich auch, dafs er selbst seinem Mitschüler Melanthios den Vorzug in der Disposition, einem anderen, dem Asklepiodoros, in den »Mafsen« (in mensuris, d. h., nach Brunn, entsprechend der Erläuterung des Plinius, in der durch die richtige Verkleinerung der Figuren erzeugten perspectivischen Behandlung der hintereinander stehenden Gestalten) einräumte.

Beide Vorzüge konnten bei den Gemälden des Apelles auch kaum zur Geltung kommen. Es war eine weise Selbstbeschränkung, dafs er nur malte, was er vortrefflich malen konnte. In getreuer Nachahmung der Natur stand er keinem Meister nach; in sorgfältiger, auf feiner Beobachtung des Helldunkels beruhender, fast plastisch wirkender Modellirung übertraf er sie alle. An technischen Neuerungen führte er zur besseren Erreichung gerade dieses Zieles einen dunklen, durchsichtigen Lasur- oder Firnifs-Ueberzug ein, mit dem er seine fertigen Temperatafeln bedeckte. Vor allen Dingen aber hatte er nach seiner eigenen Aussage jene undefinirbare Charis, jenes den Beschauer mit unendlicher, süfser Sehnsucht erfüllende Schönheitsgefühl vor allen anderen Künstlern voraus; zugleich eine Leichtigkeit der Behandlung, deren er sich so bewufst war, dafs er es aussprach, Protogenes sei ihm in allen Stücken ebenbürtig oder gar überlegen, bis auf die allzugrofse und ängstliche Sorgfalt, welche ihn verhindere, die Hand rechtzeitig vom Gemälde zu lassen. Daher das Sprüchwort: Manum de tabula! »Die Hand vom Bilde«! Die Sicherheit seiner Hand aber wird durch eine andere Anekdote gekennzeichnet, nach welcher Apelles, als er den Protogenes bei seinem ersten Besuche nicht zu Hause getroffen, eine feine farbige Linie auf die Tafel gezogen habe. Als Protogenes nach Hause kam, erkannte er sofort, wer bei ihm gewesen, zog aber eine feinere Linie von anderer Farbe in jene hinein. Apelles jedoch spaltete diese nochmals durch eine feinere Linie, worauf Protogenes sich für besiegt erklärte. Von der steten Zeichenübung, welcher der Meister sich unterzog, zeugt auch die Nachricht, dafs er keinen Tag zugebracht habe, ohne Uebungszeichnungen zu machen. Daher das Spüchwort: Nulla dies sine linea, »Kein Tag ohne Linie!«

Sein persönlicher Charakter.

In Apelles' persönlichem Charakter trat, wie die schon erzählten Züge es beweisen, eine grofse Bescheidenheit und willige Anerkennung fremden Verdienstes, besonders dem Hochmuth eines Zeuxis und Parrhasios gegenüber, hervor. So soll er zuerst den Werth des Protogenes erkannt und demselben dadurch einen wesentlichen Dienst geleistet haben, dafs er dessen unverkaufte

Bilder aufkaufte und ausfprengen liefs, er wolle fie als die feinen verkaufen. Dagegen wufste er die Anmafsung Unberufener gebührend zurechtzuweifen. Sogar dem Alexander foll er in feiner Werkftatt gerathen haben, zu fchweigen, damit feine Farbenjungen ihn nicht auslachten. Dem Schufter aber, der, nachdem Apelles feinen Tadel inbetreff eines Schuhriemens einer feiner Geftalten bereitwillig berückfichtigt, auch das Bein derfelben zu tadeln wagte, antwortete er mit der claffifchen, fprichwörtlich gewordenen Zurechtweifung: »Schufter, bleibe bei deinem Leiften!«

Von keinem antiken Künftler find fo viel anekdotenhafte Einzelzüge überliefert, wie von Apelles. Den Werth diefer Berichte möchte ich doch nicht fo gering anfchlagen, wie Wuftmann es thut. Sie harmoniren doch alle mit einander und vollenden zufammen ein ziemlich deutliches Bild von dem perfönlichen, wie dem Kunft-Charakter des Meifters. Apelles war in allen Stücken ein Sohn feiner Zeit. Für ethifch ftrenge Erhabenheit und ideale Gröfse im Sinne der polygnotifchen Kunft war ihr der Sinn abhanden gekommen. Staunenswerthe technifche Vollendung in täufchender Naturnachahmung, dann aber auch eine mehr finnliche, als geiftige Anregung und in geiftiger Beziehung eine gröfsere Wirkung auf den reflectirenden Verftand, als auf das naive Gefühl, diefe Eigenfchaften waren es, welche die Zeit von der Kunft verlangte. Apelles kam ihren Anfichten, Bedürfniffen und Gefühlen voll entgegen, und Mitwelt und Nachwelt lohnten ihm dafür, indem fie feinen Namen zu dem populärften Malernamen der alten Welt machten. Werth der Künftler-anekdoten

Der gröfste von Apelles' eigentlichen Zeitgenoffen war ohne Zweifel jener fchon öfter genannte *Protogenes*, der, von Geburt ein Karier oder Lykier, feine Werkftatt auf der Infel Rhodos hatte. Aus feinem Leben haben wir fchon manche charakteriftifche, auf fein Verhältnifs zu Apelles bezügliche Züge kennen gelernt. Uebrigens foll er fehr arm gewefen, ja, nach einer freilich unwahrfcheinlichen Nachricht bis zu feinem fünfzigften Jahre Schiffsmaler, alfo nicht mehr als Anftreicher, gewefen fein. Als Apelles den Werth feiner Gemälde erkannt und ihren Ruf verbreitet hatte, ftieg des Protogenes künftlerifche Zuverficht; denn als Demetrios Krieg gegen Rhodos führte, verliefs der Künftler fein im feindlichen Lager befindliches Gärtchen keineswegs, vielmehr erwiederte er dem hierüber verwunderten König, er führe doch wohl mit dem Rhodiern Krieg, nicht aber mit den Künften. Demetrios foll fogar, um ein in der Stadt befindliches berühmtes Gemälde des Meifters zu fchonen, ihre Anzündung unterlaffen haben. Protogenes. Sein Leben.

Die berühmteften Gemälde des Protogenes waren fein Ialyfos und fein ausruhender Satyr. Ialyfos war ein Stammheros von Rhodos; und da andere Gemälde des Meifters, wie Kydippe, des Ialyfos Mutter, und Tlepolemos ebenfalls der Heroengefchichte diefer Infel angehören, fo fcheint es, dafs er einen ganzen Cyklus aus diefem Kreife gemalt. Seine Werke.

In Athen malte er ein viel befprochenes, den attifchen Heros Paralos und Hammonias darftellendes Bild, von dem wir uns keine ganz deutliche Vorftellung machen können.

Ferner waren Porträts von ihm bekannt. Unter denfelben befand fich dasjenige der Mutter des Philofophen Ariftoteles. Deffen freundfchaftlichen

Rath, die Kriegszüge Alexanders zu verherrlichen, befolgte er aber fo wenig, dafs er den grofsen Makedonier nur mit Pan auf einem Gemälde gruppirte.

Der Ialyfos. Weitaus am öfteften ift der Ialyfos des Protogenes befprochen worden. Auf diefem Bilde befand fich der Hund, deffen dem Munde entquellender Schaum durch den aus Verzweiflung gegen das Bild geworfenen Schwamm feine höchfte Naturwahrheit erhalten haben foll. Auf diefem Bilde befand fich aber auch das Rebhuhn, welches, obgleich ein untergeordnetes Stuck Beiwerk, feiner äufserften Natürlichkeit wegen die Bewunderung der Laien fo fehr feffelte, dafs der Künfter es, ärgerlich darüber, getilgt haben foll.

Seine Kunftrichtung. Der höchfte Grad von Illufion im Einzelnen fcheint das Hauptftreben des Meifters gewefen zu fein; und wie die Italiener des 15. Jahrhunderts einen folchen Realismus als ein »terribile« bezeichneten, fo fagte auch ein alter Schriftfteller [1]), dafs er die Natürlichkeit des Protogenes nicht ohne einen gewiffen Schrecken (non sine quodam horrore) betrachtet habe. Durch die gröfste, ängftlichfte Sorgfalt hat Protogenes nach dem Urtheil der Alten diefe erfchreckende Wahrheit erreicht. Sehr langfam malte er; Jahre lang fafs er über derfelben Tafel, fie immer von Neuem übermalend, in der Meinung auch, fie dadurch dauerhafter zu machen. Die Berechtigung des Urtheils des Apelles, dafs feinem Nebenbuhler, dem er doch wohlwollte, über diefer peinlichen Sorgfalt nur die Anmuth verloren gegangen fei, ift fehr einleuchtend. Ebenfo einleuchtend ift es, dafs das immer realiftifcher werdende Zeitalter den Protogenes den erften Künftlern der Welt an die Seite ftellen mufste.

Antiphilos. In Alexandria war der ebenfalls fchon genannte *Antiphilos*, ein helleniftifcher Aegypter von Geburt, als erfolgreicher und mifsgünftiger Nebenbuhler des Apelles thätig. Antiphilos mufs ein vielfeitiger und fehr gefchickter Maler gewefen fein; denn wir erfahren, dafs er nicht nur grofse hiftorifche und mythologifche Temperabilder, wie eine berühmte Hefione, einen Hippolytos, Kadmos und Europa, Dionyfos, Alexander und Philipp nebft Athene, fondern auch (wahrfcheinlich enkauftifch auf kleineren Tafeln) Genrebilder gemalt, wie einen feueranblafenden Knaben, Frauen bei der Wollebereitung u. dgl.; ja felbft in der eigentlichen Caricatur verfuchte er fich, indem er einen gewiffen Gryllos mit deutlicher Anfpielung auf feinen (»Ferkel« bedeutenden) Namen carikirte, woher die ganze Gattung auf griechifch den Namen Grylloi erhielt.

Dem Antiphilos, deffen Bilder vielfach auf Effecte hin gemalt gewefen zu fein fcheinen, wie z. B. bei dem feueranblafenden Knaben das leuchtende Haus hervorgehoben wird, wird vor allen Dingen das Lob der Leichtigkeit ertheilt. Plinius aber zählt ihn doch nur zu den Gröfsen zweiten Ranges.

Theon. Wir befinden uns aber bereits in einer ganz neuen, den wefentlich veränderten Zeitgeift deutlich wiederfpiegelnden Kunftwelt. Ein fernerer charakteriftifcher Repräfentant der Epoche war *Theon* von Samos, der befonders in einer von den Griechen »Phantafien« genannten Gattung brillirte. Ein wahnfinniger Oreftes gehörte zu feinen berühmteften Bildern. Was aber unter jenen »Phantafien«, zu verftehen ift, wird ganz klar aus einer Nachricht des Ailianos, nach welcher Theon einen Schwerbewaffneten in voller Angriffspofitur gemalt. Ganz allein hatte er ihn auf einer Tafel dargeftellt, fo lebendig,

1) *Petronius*: Satyr. 84

dafs er aus diefer hervorzuftürmen fchien. Um die Illufion vollftändig zu machen, zeigte er ihn nie, ohne die Gemüther der Befchauer durch grelle Trompetenfignale in die richtige Stimmung verfetzt zu haben und dann den Vorhang, der das Bild bedeckte, plötzlich fortzuziehen. Die Illufion, die felbft bei Protogenes doch noch im Dienfte künftlerifcher, wenn auch nicht Polygnotifch hehrer Aufgaben geftanden, wird hier alfo völlig Selbftzweck; aus der Kunft wird ein Kunftftück, der Künftler wird zum Marktfchreier.

Diefer Zeit gehört wahrfcheinlich auch *Aëtion* an, deffen berühmtes Bild der Hochzeit des Alexander mit der Rhoxane wir aus einer ausführlichen Befchreibung des Lucian kennen. Nach ihr haben Maler der Renaiffancezeit neue Bilder gefchaffen, hat vor Allem Soddoma ein herrliches Gemälde in der Villa Farnefina zu Rom ausgeführt. Als Gegenftück von der Hand des Aëtion lernen wir die Hochzeit der Semiramis kennen. Das üppig-erotifche Element in diefen Gemälden entfprach ebenfalls dem Geifte der alexandrinifchen Zeit. Aëtion.

Als Zeitgenoffin der Schlacht bei Iffos wird, freilich nur in einer und zwar einer keineswegs unverdächtigen Quelle, auch eine griechifche Malerin *Helena* genannt, eine Tochter des Aegyters Timon. Diefelbe foll ein berühmtes Schlachtenbild gemalt haben, welches eben den Tag von Iffos verherrlichte. Wenn wir diefem Berichte trauen dürfen, fo können wir kaum von einem aus den Schriftquellen bekannten griechifchen Gemälde mit folcher Wahrfcheinlichkeit, wie von diefem, behaupten, eine Reproduction deffelben aus der fpäteren Zeit des Alterthums zu befitzen. Wir meinen das berühmte pompejanifche Mofaikbild der Alexanderfchlacht, auf welches wir weiter unten zurückkommen. Die Malerin Helena.

Endlich wird die eigentliche Kleinmalerei, als deren Vertreter *Peiraiikos*, *Kallikles* und *Kalates* genannt werden, in diefe Epoche zu fetzen fein. Der berühmtefte derfelben war der zuerft genannte. Plinius berichtet von ihm: »Ich weifs nicht, ob er, der an Kunftfertigkeit nur wenigen nachfteht, fich nicht mit Vorfatz herabgefetzt, indem er zwar geringe Dinge malte, in diefen aber den höchften Ruhm erlangte. Er malte Barbierftuben, Schufterbuden, Efel, Efswaren und dergleichen, wodurch er den Beinamen Rhyparographos erhielt (d. h. Schmutzmaler, wahrfcheinlich eine ironifche Verdrehung des Ausdruckes Rhopographos, d. h. Kleinmaler). In diefen Dingen ift er von vollendetem Reize, weshalb fie auch theurer verkauft wurden, als die grofsen Bilder vieler anderer.« Peiraiikos war alfo Stillleben- und Genre-Maler. Peiraiikos und verwandte Meifter.

So fehen wir, dafs die griechifche Malerei am Beginne der helleniftifchen Diadochenzeit, etwa um das Jahr 300 vor Chrifto, fich bereits faft alle denkbaren Stoffgebiete, die Landfchaftsmalerei ausgenommen, erobert hatte. Zugleich hatte fie faft alle möglichen technifchen Stadien von der filhouettenhaften colorirten Umrifszeichnung des Polygnot durch eine malerifche zufammenhängende Gefchloffenheit der Hintergründe hindurch bis zur vollen, nach plaftifch-realiftifcher Illufion ftrebenden und über das Gebiet der Flächendarftellung wieder hinausgreifender Effecthafcherei innerhalb eines Zeitraumes von 150 Jahren durchlaufen. Rückblick.

Die fchöpferifche, neubildende Kraft der griechifchen Malerei war damit fo gut wie erfchöpft. In den folgenden Jahrhunderten, der eigentlichen Zeit der Diadochenherrfchaft, erlebte die Malerei zwar an verfchiedenen ihrer alten Die Malerei der Diadochenzeit.

Heimatſtätten erfreuliche Nachblüthen; aber die Künſtler, die ſich ihr gewidmet, ragen nicht als ſelbſtändige Individuen aus den Namensregiſtern ihrer Zeitgenoſſen hervor. Nur ganz einzelne Meiſter machen eine Ausnahme; und die einzige derſelben, die wir hier etwas näher zu erörtern haben, iſt freilich eine recht bedeutende. Es iſt der Maler *Timomachos* von Byzanz, welcher noch in dieſer ſpäteren Zeit griechiſcher Cultur ſich einen Weltruf als groſser Maler erworben.

Timomachos.

Nach Plinius wäre Timomachos ein Zeitgenoſſe Julius Caesars geweſen, der zwei berühmte Bilder deſſelben, den Aias und die Medea, für eine hohe Summe ankaufte. Welcker und Brunn aber haben es wahrſcheinlich gemacht, daſs Plinius die Zeit dieſes Ankaufs mit der Lebenszeit des Künſtlers verwechſelt, welche vielmehr in ein früheres Jahrhundert zu verſetzen iſt.

Seine Zeit.

Seine Werke.

Die Medea, im Begriffe ihre Kinder zu tödten, und der Aias, welcher von ſeiner Raſerei ausruhte, waren, wahrſcheinlich als zwei Gegenſtücke, die berühmteſten Gemälde des Meiſters. Beſonders die Medea iſt nicht weniger beſungen und in Epigrammen gefeiert worden, als die Aphrodite des Apelles. In pompejaniſchen Wandbildern iſt uns möglicherweiſe ein Nachklang ihrer Wirkung erhalten. Aber auch ſeine Iphigenie auf Tauris und ſeine Gorgo waren berühmt, und endlich werden ein Fechtmeiſter, oder wie ſonſt das «agilitatis exercitator» des Plinius zu überſetzen, und ein Familienporträtſtück von der Hand des Meiſters genannt.

Der Schwerpunkt ſeiner Kunſt ſcheint indeſs in jenen mythologiſchen, der Tragödie entlehnten Gemälden gelegen zu haben.

Sein künſtleriſcher Charakter.

Nach Allem, was wir von dieſen Gemälden erfahren, hat Timomachos in ihnen ſowohl die Einſeitigkeiten als auch die Schwächen mancher ſeiner berühmten Vorgänger vermieden. Beſonders glücklich ſcheint er in der Auswahl der Momente geweſen zu ſein, indem er mit ſeinem künſtleriſchen Tacte weder die Medea noch den Aias im Augenblicke ihres Blutgeſchäftes darſtellte, ſondern jene vor, dieſen nach der That. Zugleich hat er dieſe Momente pſychologiſch fein zu motiviren und ſeeliſch zu vertiefen verſtanden, ſodaſs ſeine Gemälde eine ſittlich-tragiſche Wirkung vielleicht in höherem Grade hervorgebracht haben, als Alles was Zeuxis, Parrhaſios oder Apelles gemalt.

Die Landſchaftsmalerei der Griechen.

Ein Kunſtzweig aber ſcheint freilich erſt in dieſe Zeit des Ausblühens griechiſcher Cultur zu ſelbſtändiger Bedeutung gelangt zu ſein[1]: die **Landſchaftsmalerei**. Mit Zuverläſſigkeit können wir ſchon den Dichtern und den Ausſprüchen anderer Schriftſteller entnehmen, daſs erſt in dieſer Diadochenzeit das von Haus aus die Natur in menſchliche Geſtalten auflöſende (anthropomorphiſche) Naturgefühl der Griechen durch das Zuſammenwirken verſchiedener Factoren eine mehr landſchaftliche, die Landſchaft als ſolche aufſuchende und in ihr mit Liebe verweilende Richtung genommen. Jetzt erſt konnte daher die Malerei, die ſeit Agatharchos techniſch im Stande geweſen ſein muſs, Landſchaften zu malen, bei ſonſt günſtigen Umſtänden auf die Darſtellung landſchaftlicher Gemälde als Selbſtzweck verfallen. Daſs ſie es gethan, läſst ſich aus anderen Nachrichten unſerer Schriftquellen nachweiſen. Vitruv, der unter den »Alten« die helleniſtiſchen Griechen der Diadochenzeit

1) *Woermann*: Die Landſchaft etc., 1876.

verftand, berichtet, bei diefen Alten hätten landfchaftliche Darftellungen (Häfen, Vorgebirge, Küften, Flüffe, Quellen, Meerengen, Heiligthümer, Haine, Berge, Heerden und Hirten, dann aber auch »Irrfahrten des Ulyffes mit landfchaftlichem Hintergrunde«, alfo Odyffeelandfchaften) eine wichtige Rolle in der decorativen Wandmalerei gefpielt. Auch ift von einigen Künftlern diefer Epoche, wie von *Demetrios*, einem zwifchen 180 und 150 vor unferer Zeitrechnung in Rom thätigen Alexandriner, und von *Serapion*, der etwa 50 Jahre fpäter ebenda gemalt, in Ausdrücken die Rede, welche es wahrfcheinlich machen, dafs fie, die keine Figuren gemalt, unter anderen fcenifchen Darftellungen auch landfchaftliche Gemälde angefertigt. Freilich fcheint diefe Gattung, der wir unter den erhaltenen Wandgemälden in grofser Anzahl begegnen werden, im gefammten griechifchen Alterthum nicht zu der Vertiefung gelangt zu fein, welche moderne Künftler ihr verliehen haben. Vielmehr fcheint fie einen decorativ-oberflächlichen Charakter nicht los geworden zu fein.

Die zuletzt genannten Künftler waren, wie gefagt, obgleich helleniftifcher Abkunft, fchon in Rom thätig. Was wir fonft über die Malerei in Rom erfahren, ift wenig genug; aber es mufs hier doch kurz zufammengeftellt werden [1]).

Intereffant ift der Umftand, dafs, während alle in Rom thätigen namhaften Bildhauer fchon durch ihre Namen ihre griechifche Abkunft verrathen, unter den Namen der in Rom arbeitenden Maler uns fowohl lateinifche, wie griechifche begegnen. Die Malerei, welche auch in Etrurien, von wo Rom, ehe der Strom griechifcher Cultur es überfchwemmte, feine Kunft holte, eine gewiffe Blüthe gehabt haben mufs, fcheint in der Tiberftadt von Anfang an einen ziemlich günftigen Boden gefunden zu haben. Um aber Roms Anlage zur Malerei nicht zu übertreiben, müffen wir uns erinnern, dafs die römifchen Malernamen, welche auftauchen, mit einer Ausnahme, doch erft der Zeit angehören, in welcher die griechifche Cultur auch in Mittelitalien dominirte, und dafs weder unter diefen römifchen noch unter den griechifchen Malern, die in Rom gelebt, eine Berühmtheit ift, die fich auch nur annähernd mit der Bedeutung der bisher befprochenen griechifchen Maler bis zu Timomachos meffen könnte. Die Quellen gedenken fogar einer Reihe von Wand- und Tafelgemälden, ohne deren Verfertiger zu nennen; und derartige Gemälde, welche an hiftorifche Ereigniffe erinnern follten, wurden offenbar von den Römern mehr auf ihren Inhalt, als auf ihren Kunftwerth hin angefehen. Die Malerei in Rom.

Als frühefte Maler in Rom werden doch Griechen genannt, nämlich der fagenhafte *Ekphantos* von Korinth und, in hiftorifcher Zeit, *Damophilos* und *Gorgasos*. Griechen in Rom.

Von den Griechen, die fpäter in Rom gemalt, find *Demetrios* und *Serapion* fchon genannt. Gleichzeitig mit dem letzteren waren als die berühmteften Porträtmaler Roms *Dionysios* und *Sopolis* bekannt; theurer aber noch, als fie, erhielt die wegen der Schnelligkeit und Tüchtigkeit ihrer Arbeit gefeierte Malerin *Laia* oder *Jaia* von Kyzikos ihre Porträts bezahlt. Aufserdem fei nur noch an jenen *Dorotheos* erinnert, den Nero würdig fand, die Anadyomene des Apelles zu copiren.

1) Man vgl. *Urlichs*: Die Malerei in Rom vor Caefar's Dictatur. Würzburg 1876.

Römifche Maler. Fabius Pictor. Als ältefter Römer, der gemalt, wird ein Mitglied der berühmten Familie der Fabier genannt, der deshalb den Beinamen Pictor, der Maler, erhielt. Die grofsen Figurengemälde diefes *Fabius Pictor* im Tempel der Salus, im Jahre 450 der Stadt Rom gemalt, werden ihrer Sorgfalt, Frifche und Einfachheit wegen gelobt. Sie follen die feften und feinen Umriffe mit der älteren griechifchen Schule gemein gehabt, zugleich aber mit der blühenden Farbengebung der fpäteren Gemälde Griechenlands gewetteifert haben. Die römifchen Philifter follen es dem Fabius jedoch verdacht haben, dafs er den Pinfel geführt. Edle Römer gaben es daher auf, fich in der Kunft zu verfuchen. Dagegen glaubte Pacuvius. der tragifche Dichter *Pacuvius*, von dem ein Gemälde genannt wird, fich in feiner Poeteneigenfchaft über das Vorurtheil hinwegfetzen zu können. Erft in der Kaiferzeit fchwanden alle derartigen fpiefsbürgerlichen Anfichten. Doch können wir von den meiften römifchen Malern, die aus diefer Zeit genannt werden, wie Turpilius. von *Turpilius*, der mit der linken Hand malte, von dem gewefenen Prätor und Titidius Labeo. Proconful *Titidius Labeo*, der mit feinen dilettantenhaften kleinen Bildern nur Q. Pedius. Spott ärntete, von *Q. Pedius*, welcher, da er ftumm war, malen lernen follte, Amulius. darüber aber ftarb, von *Amulius*, der als ernfter, ftrenger und zugleich blühender Maler gefchildert wird, u. f. w., kaum mehr berichten, als ihre Namen. Die römifchen Kaifer, welche gemalt haben, find natürlich vollends Dilettanten gewefen. Von wirklichem Intereffe ift eigentlich nur ein einziger römifcher Ludius. Maler, der zur Zeit des Kaifers Auguftus gelebt, nämlich *Ludius*, wie wir ihn hergebrachter Weife nennen wollen, obgleich die Lesarten, die ihn Tadius oder Studius nennen, vielleicht den Vorzug verdienen. Plinius berichtet das Folgende über ihn: »Auch Ludius zur Zeit des göttlichen Auguftus foll nicht um feinen Ruhm betrogen werden. Er führte zuerft eine äufserft anmuthige Art der Bemalung der Wände ein. Villen und Säulenhallen und Gartenanlagen, Wälder und heilige Haine, Wafferbehälter, Meerengen, Flüffe, Küftengegenden, wie fie Jemand nur wünfchen möchte; darin manichfaltige Geftalten von Spaziergängern, Schiffahrern und Leuten, die ihre Villen am Lande zu Efel oder zu Wagen befuchen; ferner Fifcher, Vogelfänger, Jäger und Winzer. Unter feinen Werken befinden fich z. B. vornehme Villen mit fumpfigem Zugange, in dem Männer, welche die Frauen unter feierlicher Zufage auf ihre Schultern genommen haben, unter der zitternden Laft fchwanken — und fehr vieles Charakteriftifche der Art vom drolligften Witze. Derfelbe hat auch zuerft Seeftädte unter freiem Himmel gemalt, vom reizendften Anfehen und mit fehr geringen Koften.«

Es ift nun zwar als ficher hinzuftellen, dafs Plinius fich geirrt, wenn er meint, alle diefe Dinge habe Ludius zuerft gemalt. Sahen wir doch, dafs fchon nach dem viel älteren Vitruv »die Alten« ganz ähnliche Dinge dargeftellt hatten! Immerhin aber dürfen wir dem Ludius einen wefentlichen Antheil an der Einführung oder doch Neubelebung diefer Decorationsweife in Rom zufchreiben, ja einige der von Plinius genannten landfchaftlichen Gegenftände, die Vitruv nicht nennt, wie jene Villenbilder mit witziger Staffage und die Gartenmalereien, die in Rom und Pompeji unzählige Male an altem Mauerwerk wiederentdeckt find, mag Ludius in der That neu erfunden haben. Möglicherweife ift Ludius der einzige von den alten Schriftftellern namhaft gemachte Maler, von deffen eigener Hand ein Gemälde fich erhalten hat. Es

ift das berühmte Wandgemälde von Prima porta bei Rom, welches eine vollftändige Gartenanlage an allen vier Wänden eines Saales darftellt. Da nun folche Gartendarftellungen von Plinius ausdrücklich dem Ludius zugefchrieben werden, da ferner jener Saal zur Zeit des Ludius einer Villa der kaiferlichen Familie angehört hat, die doch wohl den berühmteften Decorateur verwendet haben kann, da endlich die technifche Vollendung diefer Gemälde faft alle anderen erhaltenen antiken Wandmalereien übertrifft, fo dürfte die von Brunn als möglich hingeftellte Anficht, dafs Ludius hier eigenhändig gemalt, keineswegs von der Hand zu weifen fein. Unter allen Umftänden aber bezeugt Plinius, dafs auch die Landfchaftsmalereien des Ludius nur Wanddecorationen gewefen, deren doch nur halb künftlerifche Oberflächlichkeit er infofern eingefteht, als er die Maler, zu deren Befprechung er nach Ludius übergeht, ausdrücklich als berühmte ihm und derartigen Wandmalern entgegenfetzt.

Die Malerei in der Kaiferzeit.

Von berühmten Malern der fpäteren Kaiferzeit erfahren wir nichts mehr. Die künftlerifche Schöpferkraft der griechifch-römifchen Welt ging auf die Neige. Nur ausführliche Gemäldebefchreibungen finden wir unter den Werken der Rhetoriker der Kaiferzeit weit öfter, als bei den früheren Schriftftellern. Soweit derartige Befchreibungen, z. B. des Lucian, an beftimmte Gemälde berühmter alter Meifter anknüpfen, find fie fchon erwähnt und benutzt worden. Der Mehrzahl nach find die Gemälde, welche die Rhetoren fchildern, aber völlig namenlos; ja in manchen Fällen ift es klar, dafs das Gemälde nur zu feinem rhetorifchen Zwecke von dem Schriftfteller erfunden ift. Die wichtigften Gemäldebefchreibungen diefer Zeit find diejenigen, welche Philoftratos der ältere und deffen Neffe Philoftratos der jüngere, Zeitgenoffen des Septimius Severus, des Caracalla und der folgenden Kaifer, als felbftändige Werke herausgegeben haben. Einige Gelehrte halten auch ihre Gemälde nur für fingirt [1]).

Die philoftratifchen Gemäldebefchreibungen.

Andere glauben, dafs fie wirklich exiftirt haben, und ziehen fie in der ausführlichften Weife zur Erläuterung der fonftigen Nachrichten der Schriftfteller über Maler und Gemälde herbei. Wir glauben, dafs kein Grund vorliegt, an der einftmaligen wirklichen Exiftenz der von diefen Männern befchriebenen Gemälde, am wenigften an der Exiftenz der von dem älteren Philoftratos gefchilderten Gemäldegalerie zu Neapel zu zweifeln, dafs es aber unthunlich ift, in diefen namenlofen Bildern, von denen wir Kunde haben, Copien von nur dem Namen nach bekannten Meifterwerken grofser Künftler, befonders folcher, die der voralexandrinifchen Zeit angehört haben, wiederzuerkennen. Wir können in den philoftratifchen Gemäldebefchreibungen daher nur intereffante Proben vom Zuftande der griechifch-römifchen Malerei überhaupt und insbefondere in jener Spätzeit anerkennen. Viele Spuren in ihnen fcheinen in der That auf einen Verfall der Malerei hinzudeuten. Dem Inhalte nach umfaffen

---

1) Aus der reichen und intereffanten Literatur über die Philoftratifchen Gemälde feien die folgenden Schriften hervorgehoben: *Goethe,* Werke (Hempel'fche Ausgabe) Bd. 28, S. 269 ff. — *K. Friederichs:* Die Philoftratifchen Bilder. Erlangen 1860. Nachträgliches dazu in Fleckeifen's Jahrbüchern 1863, S. 179 ff. — *H. Brunn's* Entgegnungen im Suppl.-Bd. derf. Zifchrft. 1861 und in derf. Zifchrft. 1871, Hft. 1. u. 2. — *F. Matz:* De Philostratorum in describend. imag. fide. Bonnae 1867 und im Philologus XXXI S. 585 ff. — Der Verfaffer hat feine Auffaffung in dem S. 64 citirten Werke S. 166 näher motivirt.

fie fo ziemlich alle Claffen von Gemälden, die wir überhaupt kennen gelernt haben. Doch wiegt das weiche, erotifche Element vor, und die landfchaftlichen Gründe und gar felbftändige Landfchaften mit Staffage fpielen eine gröfsere Rolle, als wir es in der eigentlich claffifchen griechifchen Malerei vermuthen dürfen. Immerhin wird das Studium der philoftratifchen Gemäldebefchreibungen, für die fchon Goethe fich intereffirte, lehrreiche Auffchlüffe über die antike Malerei geben können. Auf einzelne derfelben einzugehen, ift hier der Ort nicht.

Uebergang zum folgenden Abfchnitt.

Wenn uns fo fchon die Schriftquellen ein Bild von der Entwicklungsgefchichte und den Eigenthümlichkeiten der griechifchen und römifchen Malerei geben, fo können die erhaltenen Werke der antiken Malerei, zu deren Betrachtung wir im folgenden Abfchnitt übergehen, diefes Bild wefentlich illuftriren und vervollftändigen. Nur mufs, wie fchon gefagt, mit ihrer Benutzung zur Reconftruirung beftimmter berühmter alter Gemälde vorfichtig zu Werke gegangen werden, weil alles Erhaltene nicht der freien Kunft angehört, fondern nur dem Kunfthandwerk, weil überdies die beim erften Anblick wichtigften Wandgemälde alle dem italifchen Boden und der überwiegenden Mehrzahl nach der fchon beginnenden Verfallzeit angehören. Auch geftattet unfer Raum uns nur eine Ueberficht über das Erhaltene, die von keiner gröfseren Ausdehnung fein kann, als fie dem inneren Werthe diefer Werke für eine Gefammt-Gefchichte der Malerei entfpricht.



ZWEITER ABSCHNITT.

Die erhaltenen Werke der griechisch-römischen Malerei.

1. Die griechifche Vafenmalerei.[1])

Bedeutung der griechifchen Vafen-malerei.

Der fromme Sinn der Alten wollte die Gräber der Todten zu möglichft behaglichen Abbildern der Wohnungen der Lebenden machen. Daher ftammte die Sitte, feinen verftorbenen Angehörigen Waffen und Kleider, Schmuck und Geräthe mit in das Grab zu legen. In vielen Gegenden Griechenlands und Italiens hat die Oeffnung der Ruheftätten der Todten auch bemalte Thongefäfse in grofser Anzahl wieder zum Vorfchein gebracht. Die Gemälde diefer irdenen Vafen gehören, obgleich fie nicht als Erzeugniffe hoher Kunft, fondern nur des Kunfthandwerks anzufehen find, doch zu den wichtigften Denkmalen der antiken Kunftgefchichte und befonders der Gefchichte der alten Malerei. Da man die Zahl folcher mit Darftellungen gefchmückter alter Thongefäfse jeder Gröfse und Geftalt, welche heutzutage in den europäifchen Antiken-Mufeen zerftreut find, auf mindeftens 20,000 fchätzen kann, fo liegt fchon in diefer Fülle, der eine ähnliche Fülle dargeftellter Gegenftände der Mythologie und des Lebens entfpricht, ein wefentlicher Theil ihrer Bedeutung. Ein anderer, nicht minder wichtiger Theil derfelben liegt in der Vollftändigkeit der chronologifchen Reihenfolge, in welcher fie erhalten find; denn die älteften führen uns in die vorhomerifche Zeit zurück; und von hier ab laffen fich die Entwicklungsftufen diefer Kunftgattung ziemlich ununterbrochen bis zu ihrem Ausgang im zweiten Jahrhundert vor unferer Zeitrechnung verfolgen.

---

1) Die Zahl der Publicationen auf diefem Gebiete ift fehr grofs. Als wichtigfte feien genannt: *J. Millingen:* Peintures antiques et inédites de vases grecs. Rom 1813. — Elite de monuments céramographiques par *Lenormant* et *de Witte*, Paris 1844—1861. — *Ed. Gerhard*: Auserlefene griechifche Vafenbilder, Berlin 1840—1854. — *Ed. Gerhard*: Etruskifche und campanifche Vafenbilder des K. Mufeums zu Berlin. Berlin 1843. — *Ed. Gerhard*: Griechifche und etruskifche Trinkfchalen etc. Berlin 1843. — *Ed. Gerhard*: Apulifche Vafenbilder etc. Berlin 1845. — *A. Conze*: Melifche Thongefäfse. Leipz. 1862. — *O. Benndorf*: Griech. und fizil. Vafenbilder. 1869 ff. — *H. Heydemann*: Griech. Vafenbilder. 1870. — Aufserdem verfchiedene Vafenpublicationen, z. B. in den Monumenti dell' Inftituto archeologico, Rom, fowie in den verfchiedenen archäologifchen Zeitfchriften.

Ihr hellenifcher Urfprung.

Die Formen diefer Gefäfse, der Stil ihrer Malereien, die Gegenftände, welche fie darftellen, ja vielfach geradezu ihre Infchriften laffen keinen Zweifel an ihrem hellenifchen Urfprung aufkommen, der, abgefehen von Etrurien und wenigen anderen Orten, durch ihre Fundorte beftätigt wird. Jene übereinftimmenden Merkmale machen es aber gewifs, dafs die Mehrzahl der zahlreichen auch in Etrurien gefundenen bemalten Vafen ebenfalls importirte griechifche Waare find. Ebenfo gewifs ift es freilich, dafs auch in Etrurien Fabriken beftanden haben, welche mit der echt-griechifchen Production zu concurriren verfucht; aber der Erfolg ift, wie die immerhin zahlreichen und unfchwer erkennbaren Producte einheimifch-etrurifcher Induftrie zeigen, kein glücklicher gewefen. Wir können uns im Folgenden nur mit den in hellenifchen Werkftätten gearbeiteten Vafenbildern befaffen, welche auch die grofse Maffe aller erhaltenen bilden.

Zufammenhang der Darftellungen mit den Formen der Gefäfse.

Das Auge des Kunftfreundes ergötzt fich nicht minder an den Formen, als an dem malerifchen Schmucke diefer Gefäfse; ja diefe Malereien bewahrten ftets einen fo engen Zufammenhang mit der Geftalt der Vafen, dafs fie wenigftens in ihrer Umrahmung und Anordnung auf der gebogenen Fläche nur nach conftructiven Gefetzen erklärt werden können. Wir können uns im folgenden jedoch kaum auf derartige kunfthandwerkliche Erörterungen einlaffen, haben uns vielmehr an die malerifchen Darftellungen als folche zu halten.

Vafen der älteften Art.

Die Vafen der älteften Art, welche man der f. g. pelasgifchen oder urgriechifchen, der vorhomerifchen, von den Einflüffen des Orientes noch nicht berührten Zeit zufchreibt, find erft feit einigen Jahren als folche erkannt worden [1]. Sie find befonders in attifchen Gräbern gefunden. Der Thongrund ift hell röthlich-gelb, die Malereien auf demfelben find einfarbig dunkelbraun. Der figürliche Theil der Darftellung tritt noch ganz hinter den ornamentalen zurück; und zwar finden wir die Gefäfse diefer Art mit einfachen, reihenweife angeordneten Linearornamenten ganz bedeckt, mit jenen Ornamenten, die das natürliche Erbtheil aller älteften Völker zu fein fcheinen, Zickzacklinien, Schachbrettmuftern, Kreifen, Punkten, u. dgl. Mitunter läfst das fymmetrifche Ornamenten-Netz Felder oder Reihen für figürliche oder Thierdarftellungen frei. Die Thiere, welche vorkommen, find Hausthiere und europäifches Jagdwild; die Panther und Löwen des Orientes fehlen noch. Unter den figürlichen Compofitionen fehlen noch alle mythologifchen Darftellungen; nur Scenen des wirklichen Lebens find abgebildet: Aufzüge, Leichenbegängniffe, Seefchlachten, die auf das ältefte Treiben diefer Küftenvölker fchliefsen laffen. Alles ift einfach filhouettenhaft aufgemalt; man kann noch kaum filhouettenhaft fagen — fo kindlich und primitiv erfcheinen diefe älteften Verfuche der griechifchen Malerei (Fig. 10.). Uebrigens mufs fofort hervorgehoben werden, dafs nicht behauptet werden foll, alle Vafen diefer Art feien wirklich in vorhomerifcher Zeit fabricirt worden. Nur ihr Stil gehört diefer uralten Zeit an. Die handwerksmäfsige Production hält oft viele Jahrhunderte lang an der hergebrachten Verzierungsweife feft, während die wirkliche Kunft mit der Zeit fortfchreitet.

---

1) *A. Conze*, Zur Gefchichte der Anfänge griech. Kunft. In den Sitzungsberichten der Wiener Akademie. 1870. — *G. Hirfchfeld*, in den Annali dell' Inft. 1872.

Die Vafen der zweiten Claffe [1]), die man, wenn man die foeben befprochenen in die vorhomerifche Zeit fetzt, etwa dem Zeitalter Homers zufchreibt, find von jenen leicht zu unterfcheiden. – Im Gegenfatz zu ihnen laffen fie fchon durch unmittelbaren Vergleich mit affyrifch-babylonifchen Gefäfsen den orientalifchen Einflufs deutlich erkennen. Auch hier umziehen die Darftellungen reihenweife das Gefäfs; aber diefe Darftellungen gehören hier faft ausfchliefslich der ornamental ftilifirten Thier- und Pflanzenwelt an. Die Thiere bilden friesartige Reihen, und die afiatifchen Löwen und Tiger, phantaftifche Sphinxe, Greifen und Sirenen, fpielen hier faft eine gröfsere Rolle, als Hirfche, Böcke, Schwäne und andere zahme Thiere. Die Pflanzenornamente, Orientalifirende Vafen.



Fig. 10. Griechifches Vafengemälde älteften Stils aus Athen.
Nach den Mon. dell' Inst.

die mit diefen gleichmäfsig und conventionell ftilifirten Thierreihen abwechfeln, find in ähnlicher Weife ftiliftifch umgeftaltet. Der Palmenbaum wird zum Palmettenornament, wie auch perfifche Reliefs ihn zeigen; die Blüthenkelche, von oben gefehen, werden zu Rofetten; von der Seite gefehen geftalten fie fich zu phantaftifchen Blüthengewinden. Mit Rofetten und Kreuzen werden die freien Räume in den Thierreihen willkürlich ausgefüllt. Diefes ornamentale Kunfthandwerk hat einen wahren Abfcheu vor dem Leeren. Das ganze Gefäfs mufs gleichmäfsig mit gemalten Ornamenten befät fein, die fich dunkelbräunlich,

1) Die befte zufammenhängende Gefchichte der Vafenmalerei, wenn fie auch durch neuere Forfchungen hie und da überholt ift, bleibt immer noch die Einleitung zu *Otto Jahn's* Befchreibung der Münchener Vafenfammlung. Die englifche Literatur befitzt in *S. Birch's* Hiftory of ancient pottery eine gute Gefchichte diefes Zweiges der Kunftinduftrie. Ueber Formen- und Decorationsfyftem der griechifchen Vafen ift ein neues treffliches Werk von *Th. Lau*, mit einer hiftorifchen Einleitung von *H. Brunn*, 1877 in Leipzig erfchienen.

mitunter von etwas Weifs und Violett unterbrochen, von dem blafsgelben Thongrunde abheben. Der Gefammteindruck ift ein harmonifcher.

Uebergangs-ftil. Menfchliche Figuren kommen auf den Vafen, die im eigentlichen Sinne diefer Claffe zugezählt werden, kaum vor; doch gibt es Vafen einer etwas jüngeren Zeit, die den Uebergang von diefen zu den entwickelterern bilden, und bereits figürliche Darftellungen enthalten. Das charakteriftifchfte Beifpiel diefer Art ift die berühmte Dodwell-Vafe der Münchener Sammlung, die zwar auf ihrem Körper nur Thierreihen jener orientalifirenden Art zeigt, auf dem Deckel aber fchon mit einer Jagdfcene gefchmückt ift, ja bereits Infchriften in einem fehr alten Alphabet aufweift. (Fig. 11.)

Dodwell-Vafe.

In den Jahrhunderten, welche zwifchen der Zeit jener uralten Malereien fcharf ausgeprägten Stils und der viel jüngeren Zeit liegen, welcher die grofse Maffe der theils fchwarz-, theils rothfigurigen Vafen unfer Sammlungen angehört, hat die Fabrication von Thongefäfsen nicht ftillgeftanden. In der That find an verfchiedenen Orten bemalte Vafen gefunden worden, welche diefer



Fig. 11. Das Dodwell'fche Gefäfs. München.

langen Zwifchenzeit angehören müffen, ohne dafs ihre Zeit fich genau beftimmen liefse. Der Uebergang ift ein allmählicher. Auf diefe Uebergangsformen einzugehen, würde uns hier zu weit führen [1]).

Entwickelter Stil

Der Entwicklung, welche hierauf folgt, gehören jene zahlreichen Gefäfse an, die, anfangs mit fchwarzen Figuren auf rothem Grunde, fpäter mit rothen Figuren auf fchwarzem Grunde bemalt, uns etwa vom Beginn der Perferkriege bis zur Zeit Alexanders des Grofsen hinabgeleiten. Die fchwarzfigurigen oder, richtiger, oligochromen, d. h. mit verfchiedenen, aber wenigen Farben bemalten Vafen find die archaifchen, alterthümlich ftrengen. Die rothfigurigen können wir von einer folchen alterthümlichen Strenge durch alle Entwicklungsftufen des hellenifchen und helleniftifchen Stiles hindurch verfolgen.

Dem gewöhnlichen fchwarzfigurigen Vafenftil geht aber noch ein ftrengerer Archaismus voraus, der uns am glänzendften durch das grofse Prachtgefäfs veranfchaulicht wird, welches, nach feinem Finder und erften Befitzer, die François-Vafe genannt wird und gegenwärtig die Perle der Sammlung

François-Vafe.

1) *H. Brunn*, Probleme in der Gefchichte der Vafenmalerei (1871) S. 22 ff. Diefe Schrift ift im Folgenden öfter benutzt.

von Florenz ift. Die zahlreichen figürlichen Darftellungen, welche diefe Vafe zu einem förmlichen epifch-mythologifchen Bilderbuche machen, find auch hier noch in horizontalen Reihen geordnet. Die Hauptvorftellung auf einem der Bauchftreifen ift der Hochzeitszug der Götter zur Vermählung der Meergöttin Thetis mit Peleus. Am Halfe find die Wettfahrten abgebildet, die Achilleus bei den Leichenfpielen zu Ehren feines Freundes Patroklos veranftaltete. Allenthalben find die vorgeftellten Perfonen durch forgfältige Infchriften beglaubigt, wie fie in diefem Stile zugleich raumausfüllend die Rofetten und Sternchen der orientalifirenden Vafen mitvertreten. Der Gefammteindruck der Vafe vom Standpunkte des Kunfthandwerks aus ift ein guter. Im Einzelnen aber ift die Darftellung noch recht unbeholfen: bald zu gewaltfam bewegt, bald zu fteif; überhaupt find hier natürlich noch alle Mängel vorhanden, die bei der Befprechung der folgenden, fchwarzfigurigen Vafenclaffe näher charakterifirt werden follen. Aber in der treuen, forgfältigen Durchführung fpricht fich doch lebendige Empfindung aus. Die Verfertiger haben es für der Mühe werth gehalten, ihre Namen auf das Gefäfs zu fetzen. Als formengebender Töpfer nennt fich *Ergotimos*, als Maler *Klitias*. Die Formen der Infchriften gehören dem Alphabet an, welches in der 80. Olympiade veraltete. Als Zeit der Anfertigung der François-Vafe wird man fpäteftens das Jahr 500 anfetzen können.

Schwarzfigurige Vafen.

Hieran fchliefsen fich die fchwarzfigurigen Vafen an, welche, foweit fie nicht fpäter nachgeahmt find, etwa bis zum Anfang des peloponnefifchen Krieges fabricirt wurden, um dann die rothfigurigen faft ausfchliefslich zur Geltung kommen zu laffen. Sie gehören alfo zum Theil noch der Zeit der grofsen Maler Polygnotos, Mikon u. f. w. an; aber fie haben, wie fich das bei dem der eigentlichen Kunft in diefer Beziehung nachhinkenden Kunfthandwerk von felbft verfteht, noch lange nicht von allen Fortfchritten der berühmten Grofsmaler Vortheil gezogen. Infchriften, welche die Namen der Vafenmaler enthalten, finden fich auch auf vielen Gefäfsen diefer Art. Zu den am meiften gepriefenen gehören z. B. *Exekias*, *Amafis*, *Xenokles*.

Ihre Technik.

Die Töpfertechnik der den echten alten Stil repräfentirenden fchwarzfigurigen Vafen ift eine vollendete. Die von Natur blaffere Farbe des Thones wird durch einen Farbenzufatz zu einem lebhafteren Gelbroth, von dem fich der glänzende Firnifs der tieffchwarzen Darftellungen energifch abhebt.

Der Maler gräbt die Conturen feiner Figuren mit einem fcharfen Griffel in den Thongrund, füllt dann die Umriffe mit fchwarzer Farbe voll aus und ritzt die inneren Linien, die natürlich wieder hell fein müffen, abermals mit einem fcharfen Inftrumente hinein. (Fig. 12.) Doch begnügte man fich mit diefer Wirkung keineswegs. Vielmehr machte man Verfuche, zur Buntfarbigkeit überzugehen, wobei man freilich über eine befcheidene und conventionelle Oligochromie (d. h. Wenigfarbigkeit) nicht hinauskam, auch nicht hinauskommen konnte, fo lange man an der fchwarzen Hauptfarbe der Darftellungen fefthielt. Die Farben, welche man zufetzte, waren ein dunkles Roth und Weifs. Die Frauen wurden in ihren nackten Theilen weifs gebildet, wodurch fie fich fofort von den ftets fchwarzen Männern unterfcheiden, die Pferde wurden entweder weifs oder fchwarz gehalten, weifs wurden auch die Früchte an den Bäumen dargeftellt; die rothe Farbe aber diente zur Hervorhebung von allerlei

Einzelheiten, wie Haaren, Helmbüfchen, Mähnen, einer bunten Mufterung oder Umfäumung des Gewandes u. dgl.

Uebrigens griff man noch zu einem anderen Hülfsmittel, als der Farbe, um die Männer von den Frauen zu unterfcheiden: man ftellte ihre Augen in conventioneller Weife verfchieden dar, diejenigen der Männer kreisrund, mit zwei kleinen Strichen an den Seiten, diejenigen der Frauen mandelförmig langgefchlitzt, trotz der Profilftellung des Gefichtes von vorn gefehen. Die Verfuche, das ganze Geficht von vorn darzuftellen, pflegten zu fcheitern. Von Ausdruck und Leben der Gefichtszüge konnte unter diefen Umftänden natürlich noch keine Rede fein. Auch war der Faltenwurf der Gewänder noch fehr unentwickelt. Die regelmäfsig fteife Fältelung nimmt erft der ältere rothfigurige Vafenftil auf, hier fallen die Kleider häufig noch fackartig herab oder fchmiegen fich den Körperformen glatt an.

Ihr Stil. Auch die Auffaffung der Formen des nackten Körpers ift eine mehr oder weniger conventionelle. Der Leib ift im Ganzen mager, oft bis zum Verfchwinden des Bauches, die Schultern dagegen, die Hüften und Schenkel treten mächtig hervor, und dem entfprechen die Bewegungs- und Stellungsmotive, die, wo Ruhe ausgedrückt werden foll, unbeholfen fteif erfcheinen, wo Bewegungen dargeftellt werden follen, aber hart und heftig find.

Compofition. Die Compofitionen find freier, als auf jenen älteften Vafen, aber fie find nichts weniger als malerifch, fie folgen dem Reliefftil oder der Silhouettenmanier. Von einem gefchloffenen Hintergrunde, wie er feit Apollodoros in die Tafel-Malerei eingeführt wurde, ift hier fo wenig die Rede, dafs fogar alle Localbezeichnungen zu geringen Andeutungen zufammenfchrumpfen. Die Gruppen find fehr einfach, und die gleichen Motive wiederholen fich an verfchiedenen Gegenftänden. Ihrer Mehrzahl nach repräfentiren die fchwarzfigurigen Vafenbilder in technifcher Beziehung nicht einmal die malerifchen Errungenfchaften jenes Kimon von Kleonai, von dem oben die Rede gewefen, fondern find etwa auf dem Standpunkte des Eumaros ftehen geblieben.

Verfchiedenheit ihres Werthes. Uebrigens gibt es innerhalb diefer Gattung Malereien von fehr verfchiedener Güte. Die beften verrathen bei allen ihren Unbeholfenheiten doch eine gewiffe Frifche und Natürlichkeit der Auffaffung, eine grofse Liebe und Sorgfalt in der Durchführung, eine gedankenvolle Beobachtung des Lebens. Die fchlechteften find Schmierereien der flüchtigften und rohften Art.

Ihr Alter. An diefe Thatfache knüpft fich eine wichtige, aber fchwierige Streitfrage. Bis vor Kurzem nahm man als felbftverftändlich an, dafs diefe fchwarzfigurigen Vafen in der überwiegenden Mehrzahl Originalarbeiten des fünften Jahrhunderts vor Chr. feien. Nur einigen wenigen glaubte man die abfichtliche Nachahmung des alten Stils in einer viel fpäteren Zeit anzumerken. H. Brunn aber hat neuerdings das umgekehrte Verhältnifs als das richtige zu erweifen gefucht. Die überwiegende Mehrzahl der in Etrurien gefundenen Vafen diefes Stiles find nach ihm nicht Originalarbeiten des fünften, fondern eigens für die Ausfuhr beftimmte Nachahmungen derfelben aus dem dritten und zweiten Jahrhundert. In Etrurien aber find eben die meiften Vafen diefes Stiles gefunden. Wirklich zeigen einige in Athen ausgegrabene fchwarzfigurige Vafen eine grofse Ueberlegenheit auch über die beften der in Etrurien gefundenen, und Brunn hat feine Anficht mit paläographifchen, ftiliftifchen und culturhiftorifchen Grün-

den fo gut vertheidigt, dafs die Zahl ihrer Anhänger fich vermehren dürfte. (Fig. 12)

Sehen wir uns die Gegenftände an, welche auf diefen Vafen dargeftellt werden und welche, wenn wir Brunn's Auffaffung folgen, doch die archaifirenden von den archaifchen fo gut mit herüber genommen haben, wie die allgemeinen Stilprincipien, fo müffen wir uns über ihre Mannichfaltigkeit und ihren Reichthum wundern. Sie umfaffen faft das ganze geiftige und körperliche Leben der Hellenen, doch laffen beftimmte Lieblingsvorftellungen fich leicht erkennen. Unter den Göttern wird Dionyfos am häufigften dargeftellt, einherfchreitend mit feinem tollen Gefolge oder ruhend in der Weinlaube, wobei zu bemerken, Die dargeftellten Gegenftände der fchwarzfigurigen Vafen.



Fig. 12. Das Ende der Priamiden.
Schwarzfiguriges Vafengemälde. Nach den Monumenti dell' Inst.

dafs derartige dionyfifche Vafen oft ganz mit raumausfüllenden Reben- oder anderen Fruchtzweigen überwuchert erfcheinen. Unter den Helden fpielt Herakles die gröfste Rolle, doch auch die übrigen Götter des Olympos finden fchon oft genug auf den Vafen diefes Stils ihre Darftellung, wenngleich manchmal in Cultusbeziehungen, die für uns kaum zu entziffern find; auch die ganze Heroenwelt, wie fie durch das Epos geftaltet worden, fpiegelt fich in diefen bildlichen Darftellungen wieder. Immer aber bewahren fie den epifchen Charakter, den fchlicht erzählenden Ton. Endlich bildet fich auch das tägliche Leben der Griechen, bald ernft und tüchtig, bald heiter und ausgelaffen, in diefen Darftellungen ab. Die gymnaftifchen Leibesübungen der Jünglinge, die Wettkämpfe der verfchiedenften Art, aber auch Hochzeiten, Mahlzeiten und fröhliche Trinkgelage, Jagden der Männer, Toiletten- und Badefcenen der Frauen, mufikalifche Uebungen junger Leute u. f. w. fehen wir hier dargeftellt. Kurz, diefe Gefäfse find in einer Zeit und in einer Umgebung entftanden, Ihr epifcher Charakter.

wo eine blühende Kunſt, deren handwerksmäſsiges Spiegelbild ſie ſind, mit Allem ſchaltet, was dem Menſchen ein künſtleriſches Intereſſe bietet.

Rothfigurige Vaſenbilder.

Auf dieſe Vaſengattung, in deren Gemälden die ſchwarze Farbe dominirt, folgt innerhalb derſelben Schule, von der wir reden, die andere, zahlreichere, deren ganzer Grund ſchwarz iſt, während die figürlichen Darſtellungen, beim Anſtreichen des Gefäſses ausgeſpart, ſich in der Regel in dem Roth des Thones mit hineingezeichneten ſchwarzen Linien präſentiren. (Fig. 13.)

Dieſe Gattung löſt jene aber nicht plötzlich ab. Es gab eine Zeit, wo Gefäſse beider Arten neben einander fabricirt wurden; ja, es giebt Vaſen, die auf der einen Seite rothe Figuren auf ſchwarzem Grunde, auf der anderen



Fig. 13. Miſchgefäſs (κρατήρ). Rothfigurige Vaſe in archaiſtiſchem Stile. Paris.

Seite ſchwarze Figuren auf rothem Grunde zeigen. Man hat nachgewieſen, daſs ſchon zur Zeit der Perſerkriege Vaſen nach der jüngeren Methode angefertigt worden. Erſt ſeit dem Beginn des peloponneſiſchen Krieges aber verdrängten dieſelben die ſchwarzfigurigen vollſtändig, bis eine ſpätere, abſichtlich für den Geſchmack auswärtiger Abnehmer arbeitende Reproduction die Herſtellung der letzteren wieder aufnahm. Meiſter, deren Vaſen theils rothe, theils noch ſchwarze Figuren zeigen, ſind z. B.: *Nikosthenes* und *Panphaios*. Als Hauptmeiſter der rothfigurigen Gefäſse wären ferner *Duris*, *Epiktetos* und *Euphronios* zu nennen.

Ihre Stilentwicklung.

Die älteſten rothfigurigen Vaſen zeigen noch eine völlig archaiſche, harte und herbe Zeichnung, regelmäſsig ſteiſe Gewandfalten, eine conventionelle Haarbehandlung und jene Gewaltſamkeit und Geſpreiztheit der Bewegungsmotive, die das Ringen nach gröſserer Freiheit bekunden. Allmählich aber

wird der Stil wirklich freier, zugleich ruhiger und lebendiger. Die Gefichter gewinnen Ausdruck, die Gewänder einen edlen Flufs, die Körper fchöne Proportionen, die Bewegungsmotive harmonifchen Rhythmus. Es gelingt, die Köpfe und Glieder von den verfchiedenften Seiten, allmählich fogar mit immer kühner werdenden Verkürzungen correct darzuftellen. Dabei waltet anfangs jener feierliche Ernft der Auffaffung vor, der den hohen Stil kennzeichnet. Vafen diefer Art find geeignet, uns eine Vorftellung von dem Stile Polygnotifcher Zeichnung zu geben. Dann tritt ein Element gröfserer Anmuth und Freiheit hinzu. Wir finden Vafenzeichnungen, welche nach allen Richtungen



Fig. 14. Vorrathsgefäfs (στάμνος). Rothfigurige Vafe. München.

hin zu dem vollendetften und fchönften gehören, was die zeichnende Kunft innerhalb diefer Sphäre hervorgebracht hat. (Fig. 14). Endlich, im Verlaufe des vierten Jahrhunderts, wird die Freiheit zum Streben nach mehr reizvollen, als edlen Wirkungen. Lange aber bleiben Anmuth und Formenreinheit die Gefährten diefes Stils, der erft nach der Zeit Alexanders Nachläffigkeiten zu zeigen anfängt, die den Verfall einleiten.

Freilich zeigt die Mehrzahl befonders der nicht in Griechenland, fondern der in Etrurien gefundenen rothfigurigen Vafen des ftrengen und hohen Stiles fchon Nachläffigkeiten, die in jener älteren Zeit fchwer zu erklären wären. Deshalb nimmt Brunn auch in Betreff ihrer an, dafs fie nicht Originalgemälde des fünften Jahrhunderts, fondern abfichtlich alterthümelnde Arbeiten einer

jüngeren Zeit find, und es fprechen natürlich diefelben Gründe für diefe Annahme, welche ihr in Bezug auf die fchwarzfigurigen Vafen günftig zu fein fcheinen.

Polychrome Zuthaten.

An die f. g. rothfigurigen Vafenbilder hat neuerdings A. Flafch [1]) eine weitere Streitfrage von höchfter Wichtigkeit geknüpft, indem er die Anficht aufgeftellt, diefe Bilder, welche heute thonfarbig roth auf dem fchwarzen Grunde ftehen, feien urfprünglich alle mit verfchiedenen bunten Farben ausgemalt gewefen; die farbigen Stoffe, die fich hier und da noch in gröfseren oder kleineren Partien erhalten, feien von der Mehrzahl diefer Vafen eben nur im Laufe der Zeit abgefprungen oder fonft verloren gegangen.

Es leuchtet ein, dafs diefe Anficht, wenn fie fich beftätigte, unfere Vorftellung von dem Eindruck diefer Vafen gründlich umgeftalten müfste. Schwerlich aber wird man ihr in dem Umfange, den fie beanfprucht, beiftimmen. Gewifs ift, dafs die Griechen in der Zeit der freien Entwicklung eine Reihe von Vafen wirklich mit bunten Farben auf dem fchwarzen Grunde bemalt haben. Eine reiche Vergoldung kam zuweilen hinzu, ihnen einen prächtigen Schmuck zu verleihen. Am beften vielleicht haben derartige Farben und Vergoldungen fich an einigen Gefäfsen erhalten, die in Kertfch gefunden wurden und in der Petersburger Sammlung aufbewahrt werden; aber auch an manchen anderen haften noch deutlich fichtbare Refte einer früheren Polychromie. Gewifs ift ferner, dafs es eine eigene Klaffe von Vafen giebt, die, ftatt des fchwarzen, einen weifsen Grund zeigen, indem fie mit weifsem Pfeifenthon beftrichen find, fowie dafs diefe Klaffe, auf der auch noch einige fchwarzfigurige Bilder vorkommen, fich fehr bald der Polychromie zugewandt hat — wir werden auf fie zurückkommen —; aber ebenfo gewifs ift es auch, dafs die überwiegende Mehrzahl der mit rothen Figuren auf dem fchwarzen Grunde ftehenden Vafenbilder keine Spuren einer früheren völlig polychromen Behandlung zeigt. Nur mit Weifs und Dunkelroth wird ähnlich, wie bei den fchwarzfigurigen Vafen, aber noch viel befcheidener operirt. Die meiften und fchönften diefer Vafen verzichten felbft auf folche geringen farbigen Zufätze. Dem einfachen Augenfcheine gegenüber ift es unmöglich, die Frage als eine offene zu behandeln.

Technifches Verfahren.

Das Verfahren bei der Herftellung diefer Gemälde war das folgende. Das Bild wurde auf den noch ungebrannten Grund des Gefäfses fkizzirt; die inneren Umriffe, Linien und Schraffirungen wurden mit einer Feder, die voll fchwarzen Stellen an Ornamenten, Haaren, u. dgl. mit dem Pinfel hineingetragen. Nun wurden alle Zwifchenräume, indem man von den Conturen der Geftalten nach aufsen fortfchritt, mit vollem Pinfel zugeftrichen. Am dickften fitzt die Farbe zunächft jenen Conturen. Bei fchwarzem Haar u. dgl. mufste ein thonfarbiger Rand ausgefpart ftehen bleiben, damit die Formen vom Schwarz des Grundes fich loslöften. Schliefslich wurde das Gefäfs gebrannt.

Es ift fchon gefagt worden, dafs die rothfigurigen Gefäfse des ftrengfchönen Stiles uns wohl eine Vorftellung von der Formengebung eines Polygnotos geben könnten. Nachher hört ein Zufammenhang mit den weiteren Fortfchritten der Kunftmalerei auf. Schon Apollodoros, dann befonders Zeuxis und Parrhafios malten Gemälde mit gefchloffenem Hintergrunde. Die Vafen-

---

1) *A. Flafch*: Die Polychromie der griechifchen Vafenbilder. Würzburg 1875.

malerei hat fich nie darauf eingelaffen. Sie befleifsigt fich gerade in diefer Epoche eines befonders einfachen Stils, indem die fchönften rothen Figuren fich ganz ifolirt, manchmal wie fchwebend, von dem das Gefäfs bedeckenden fchwarzen Grunde abheben.



Fig. 15. Kroifos auf dem Scheiterhaufen.
Rothfiguriges Vafenbild. Nach den Monumenti dell' Inst.

Die Gegenftände, welche die rothfigurige Vafenmalerei vor Alexander dem Grofsen darftellt, find principiell nicht unterfchieden von denen der fchwarzfigurigen. Doch wurden fie immer reicher, immer mannichfaltiger. Alle Vorftellungen der Mythologie wurden verwerthet, in der fpäteren Zeit zum Theil in Auffaffungen, welche erft die tragifche Dichtung gebildet hatte. Aber auch hiftorifche Scenen, wie Kroifos auf dem Scheiterhaufen, (Fig. 15.) der auf einer Dargeftellte Gegenftände

fchönen Vafe ftrengen Stiles abgebildet ift, wurden dargeftellt, und das tägliche Leben bot nach wie vor einen unendlichen Reichthum an Motiven. Auch das obfcöne Element fehlt nicht. Die fchönften Vafen fuchen aber, wie gefagt, gerade einen Reiz durch grofse Einfachheit zu erzielen. Oft ift nur eine oder find nur zwei Figuren dargeftellt, und auch der ornamentale Theil des Vafenfchmuckes ift gegen früher fehr vereinfacht.

Bunte Darftellungen auf weifsem Grunde.

Eine eigene Klaffe attifcher Vafen diefer Zeit bilden die auf weifsem Grunde mit bunten Darftellungen bemalten. Die meiften von ihnen, in Geftalt von Lekythen, fchlanken Oelgefäfsen von fehr verfchiedener Gröfse, find in Gräbern Athens gefunden, und diefe weifsen attifchen Lekythen fcheinen eigens für



Fig. 16. Rothfigurige Vafe (ὀξύβαφον). Paris.

den Todtencultus fabricirt worden zu fein; denn die Gegenftände, die auf ihnen dargeftellt find, beziehen fich ausfchliefslich auf den Tod. Am häufigften find Grabftelen neben einem oft mit Gebüfch bewachfenen Erdhügel dargeftellt, und die Angehörigen des Verftorbenen fchmücken die Stele von beiden Seiten mit Binden. Oft aber ift auch Charon, der Unterweltsfährmann, mit feinem Nachen abgebildet, und dann find auch das Waffer und das Schilf mit gemalt. Ueberhaupt geftaltet der Stil fich hier malerifcher, ift hier ein gröfserer Einflufs der gleichzeitigen Kunftmalerei wahrzunehmen, wie das dem weifsen Grunde homogener war, als dem fchwarzen. Doch werden auch hier die Conturen mit der Feder vorgezeichnet, ehe fie farbig ausgefüllt werden. Aber die Farben find mannichfaltig. Wenn behauptet worden, Blau z. B. finde fich feltener als Roth, fo liegt das nur daran, dafs die rothe Farbe eine feftere

und daher dauerhaftere Verbindung mit dem Thongrunde eingegangen ift, als die blaue.

Entwicklung nach der Zeit Alexander's d. Gr.

Nach der Zeit Alexander's des Grofsen nahm die ganze griechifche Cultur und mit ihr die Kunft eine andere Wendung. Athen's Blüthe war dahin. Athen befchränkte fich jetzt vorzugsweife darauf, Vafengemälde des ftrengeren Stils für den Export nach Etrurien zu reproduciren. Eine felbftändige Richtung fchlug die Vafenmalerei dagegen in Unteritalien ein, vornehmlich in Apulien,

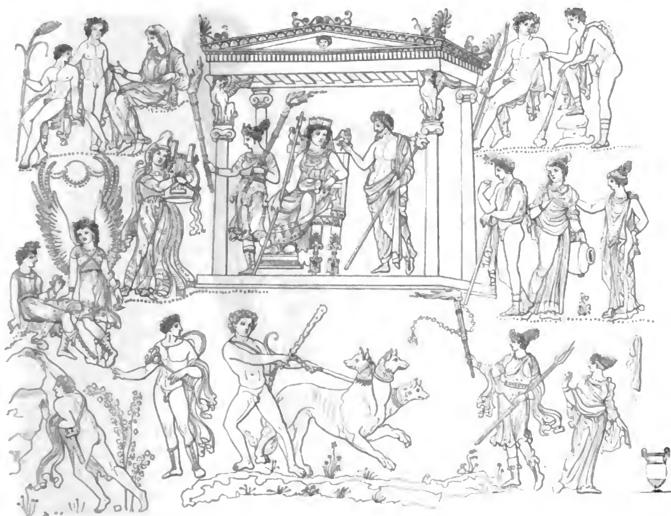


Fig. 17. Unterwelts-Scene.
Unteritalifches Vafengemälde. Nach den Mon. dell' Inst.

Unteritalifcher Stil.

weshalb man diefen ganzen fpäten Stil den apulifchen, auch wohl den reichen nennt. Einerfeits fpricht fich in diefen Vafen unteritalifcher Production die helleniftifche Zeit deutlich aus; andererfeits mifchen fich einige nationale, italifche Elemente hinein. Jedenfalls find auch fie als griechifch zu bezeichnen: unteritalifche Griechen oder hellenifirte Unteritaler find ihre Verfertiger.

Gefammteindruck.

Die Gefäfse diefer Art, die erklärlicher Weife am reichften im Mufeum von Neapel vertreten find, find durchfchnittlich von impofanter Gröfse und mit einer fehr reichen Ornamentik bekleidet. Die figürlichen Darftellungen find nicht felten wieder ftreifenweife angeordnet, und reiche Gewinde von Pflanzenornamenten bedecken den Hals und die Henkel. In mancher Be-

ziehung knüpft diefer internationale Hellenismus wieder an das Alt-Orientalifirende an. Selbft die raumausfüllenden Rofetten finden fich wieder. Der Gefammteindruck foll reich und feftlich fein, wirkt aber häufig überladen.

Dargeftellte Gegenftände

Die Gegenftände, die auf diefen Prachtgefäfsen dargeftellt find, gehören häufig ebenfalls dem Todtencultus an. Dann bildet aber felten eine einfache Stele, öfter vielmehr ein tempelartiges Gebäude oder Heroon das glänzende Grabmal des Mittelpunktes, und die Angehörigen der Verftorbenen finden fich in grofser Zahl ein und find frei malerifch um den Mittelpunkt gruppirt. (Fig. 18).



Fig. 18. Pracht-Amphora.

Am häufigften aber werden Scenen der Heroenfage gefchildert, und zwar werden mit befonderer Vorliebe figurenreiche Mythen gewählt. Die Unterwelt kommt in verfchiedener Weife zur Darftellung; bald bildet der Palaft des Pluton und der Perfephone den Mittelpunkt, (Fig. 17) bald tritt der Orpheusmythus mehr hervor, und Herakles, welcher den dreiköpfigen Höllenhund entführt, fehlt felten. Zu den Lieblingsdarftellungen diefer Vafenclaffe gehören auch Amazonenfchlachten und Kentaurenkämpfe. Von den eigentlichen Helden-Mythen werden die von der fpäteren, befonders euripideifchen Tragoedie behandelten, im vollen Gegenfatz zu dem alten epifchen fchwarzfigurigen Vafenftil, vorzugsweife dargeftellt: Iphigeneia, Paris, Kadmos, Oidipus, Medeia, Pelops fpielen eine Hauptrolle. Das Parisurtheil, welches fich auf Vafen aller Stilarten findet, ift auch hier nicht felten dargeftellt. Mit befonderer Vorliebe werden Naturperfoni-

ficationen wiedergegeben. Grofsartige Sonnenaufgangsgemälde geben anthropomorphifche Naturfchilderungen, die einzig in ihrer Art find. Aber auch der Thiafos des Meeres, wie derjenige des Erdenlebens, findet reichhaltige und lebendige Verwendung. Von Darftellungen aus menfchlichem Kreife find Liebesfcenen am häufigften. Ueppig, wie der Stil diefer Gemälde, ift auch in der Regel der Stoff, den fie behandeln.

Compofitionsweife der Vafen diefes Stils.

Sehr verfchieden von allen früheren find die grofsen Hauptcompofitionen diefer Vafen angeordnet. Die Mitte bildet vorzugsweife ein ftattlicher Säulenbau. Um ihn gruppiren fich links und rechts, oben und unten zahlreiche Geftalten. Der Figurenreichthum diefer Compofitionen ift erftaunlich: wo die zur Sage gehörigen Geftalten nicht ausreichen, um den Raum zu füllen, werden beliebige Nebenperfonen erfunden, die oft als perfonificirte Begriffe im Sinne diefer Zeit infchriftlich beglaubigt, oft aber auch fchwer zu benennen find. Das Unter- und Uebereinander foll in der Regel ein Vor- und Hintereinander ausdrücken, ohne dafs die oberen Figuren perfpectivifch verkleinert wären. Die verfchiedenen Pläne find durch Bodenlinien angedeutet, denen nicht felten Gräfer, Kräuter und Blumen entfpriefsen; die Linien felbft aber werden oft durch Reihen von gelben oder weifsen Punkten erfetzt, zwifchen denen Steine und Felsblöcke eingeftreut find, wo das Terrain es erheifcht. Der ältere, filhouettenhafte Vafenftil hat hier einen oft feltfam wirkenden Compromifs mit der malerifchen Auffaffung der Tafelmalerei gefchloffen. Sicher aber wurde hier auf eine wirkliche, perfpectivifch malerifche Behandlung nur im Intereffe richtiger ornamentaler Stilgefetze verzichtet, wie fie fich aus der Form diefer Gefäfse mit conftructiver Nothwendigkeit ergaben. Die Formen der Geftalten find im Einzelnen frei bis zur Willkür, in der Regel zu weich und gedunfen, um fein zu fein, nicht felten durch Verzeichnungen entftellt. Eine grofse Leichtigkeit der Hand zeigt fich überall. Ein grofses Raffinement giebt fich in der Wahl verfchiedener, oft gefchickt verkürzter Stellungen, fowie in den reichgeftickten, bunten, an Theatercoftüme erinnernden, ihnen oft auch wirklich nachgebildeten Gewändern kund. Ueberall ift es auf Effecte und Ueberrafchungen abgefehen. Der fchwarze Grund herrfcht auch hier vor. Die figürlichen Scenen find auch hier in der Farbe des Thongrundes ausgefpart; die Zuhülfenahme anderer Farben ift jedoch eine reichliche; aber wo diefelben fich, wie in den meiften Fällen, in Schattirungen von weifs, gelb, braun und höchftens roth halten, fchliefsen fie fich der dominirenden Farbe des Thongrundes harmonifch an, ohne bunt zu wirken. In einzelnen Fällen kommen aber auch wirklich bunte Farben, felbft blau und grün, an Vafen diefer Gattung vor. Als Vafenmaler diefes fpäten Stils mögen *Assteas*, *Lasimos* und *Python* genannt fein.

Formengebung.

Schlufsbemerkung.

Die Vafenbilder diefer Art laffen fich etwa bis zum Jahre 65 vor Chr. herabverfolgen. Dann erlifcht die Fabrication bemalter Vafen. Die Römer begünftigten fie nicht. Von der Entwicklung der zeichnenden Kunft der Griechen in ihren verfchiedenen Phafen giebt uns aber die Vafenmalerei, wenn auch in handwerksmäfsiger Abwandlung, ein treues Spiegelbild.

II. Zeichnungen und Malereien in verfchiedenen Techniken.

A. GRAVIRTE METALLARBEITEN.

Ciften und Spiegel.

Haben wir Vafengemälde aus weit von einander entfernten Gegenden der alten Cultur kennen gelernt, fo ftammen umgekehrt die Werke der Kunftinduftrie, die wir jetzt betrachten wollen, ihrer Mehrzahl nach von einem verhältnifsmäfsig kleinen Raume der Erde. Es handelt fich hier um metallene,

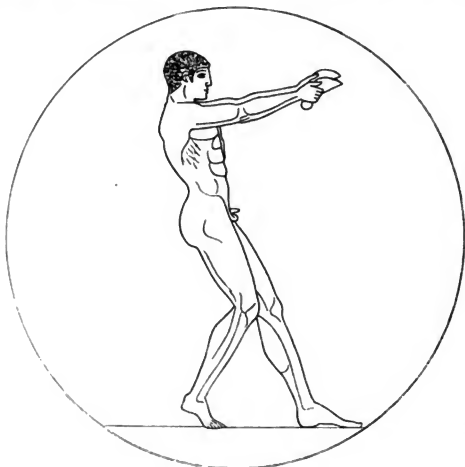


Fig. 19. Bronze-Diskus.
Nach der Gazette archéologique 1876.

meift bronzene Geräthe, deren Oberfläche mit in Umriffen eingegrabenen Zeichnungen gefchmückt ift, mit fog. Graffiti, Werken des Grabftichels, die als Vorläufer des modernen Kupferftiches gelten können; aber es handelt fich hauptfächlich nur um zwei Arten von fo gefchmückten Geräthen, nämlich um Toilettenkaften, die früher fälfchlich als myftifche Ciften bezeichnet wurden und noch jetzt meift Ciften fchlechthin genannt werden, und um Spiegel, in denen man früher ebenfo fälfchlich Opferfchalen zu erkennen glaubte. Heute bezweifelt Niemand, dafs es Behälter für Schmuck- oder Toilettengegenftände und Spiegel find.

Ihre Fundorte.

Die meiften diefer gravirten Metallarbeiten find in Mittelitalien gefunden worden, theils in Etrurien, theils in Latium. Man glaubte früher, Griechenland habe fie kaum gekannt. Befonders auffallend war es noch Gerhard, dafs man zwar

griechifche Spiegel von höchfter Formenfchönheit und mit dem kunftvollften Griffe, aber keine mit gravirten Zeichnungen gefunden. Neuere Funde erft haben diefe Anficht widerlegt. Eine auf der Infel Aigina gefundene, im Berliner Mufeum aufbewahrte Bronzefcheibe mit fchönen, archaifch ftreng gezeichneten Graffiti, welche Jünglinge in athletifchen Uebungen darftellen, kannte man fchon feit längerer Zeit. Vortrefflich ift auch ein neuerdings bekannt gemachter ähnlicher Bronze-Diskus, welcher auf der Infel Sicilien gefunden ist

Griechifche Funde.

Bronze-Diskus.



Fig. 20. Griechifcher gravirter Spiegel von der Infel Kreta. Nach der Gazette archéologique 1876.

und dem British Mufeum gehört. (Fig. 19.) Auch hier ift in gut archaifchem Stile, der auf das 5. Jahrhundert vor unferer Zeitrechnung hinweift, auf der einen Seite ein Jüngling mit Hanteln auf der anderen ein folcher mit dem Wurffpiefse dargeftellt. Andere Arbeiten derfelben Art fchliefsen fich diefen Werken an.[1])

Ferner kennen wir jetzt aber auch eine kleine Anzahl hauptfächlich in Korinth gefundener Spiegel, welche mit eingravirten Darftellungen von echt griechifcher Zeichnung gefchmückt find. Der zuerft von ihnen bekannt gewordene zeigt zwei mit Schleiern verfehene Frauen. Einen anderen fchmückt der Genius der Hahnenkämpfe, auf einem dritten ift eine Bakchantin dargeftellt. Ein kürzlich

Korinthifche Spiegel.

1) *A. Dumont*: Monuments grecs publiés par l'affociation des études grecques, 1873, p. 26—29. — Gazette archéologique 1875, p. 131.

auf Kreta entdeckter Spiegel dagegen zeigt einen geflügelten Genius von weniger rein griechischer Haltung [1]) (Fig. 20).

Nachdem wir dieser, bis jetzt noch wenigen, aber, da sie die Priorität der Griechen auch in diesem Fache beweisen, im höchsten Grade bedeutungsvollen griechischen gravirten Metallarbeiten vorweg gedacht, haben wir es im Folgenden nur noch mit den in Italien gefundenen Werken dieser Art zu thun, die sich freilich an Frische und Ursprünglichkeit des Stils mit jenen griechischen Arbeiten nicht messen können, aber eben länger und besser bekannt und in viel gröſserer Anzahl aufgefunden sind.

Praenestinische Cisten. Betrachten wir zunächst die gravirten Metall-Cisten, welche, da die meisten von ihnen aus der Nähe von Praeneste, dem heutigen Palestrina, stammen, auch wohl als praenestinische Cisten bezeichnet werden [2]).

Ihre Technik. Daſs die auf ihnen dargestellten Scenen innerhalb der Umrisse ursprünglich mit bunten Farben bekleidet gewesen, wie Semper (Styl II, S. 562) annimmt, ist dem Augenscheine und der Art, wie sie gefunden worden, gegenüber wenig wahrscheinlich. Denkbarer ist es, daſs die eingegrabenen Umriſslinien niello-artig mit einer andersfarbigen Masse ausgefüllt waren. Die Darstellungen wirken durchaus als Umriſszeichnungen, die inwendig mit der nothwendigen Linienführung und mit einiger weniger Schraffirung ausgeführt sind.

In der Regel ist sowohl der Bauch als auch der Deckel mit solchen Darstellungen geschmückt. Sehr schöne und stilvolle ornamentale Ränder fassen oben und unten das Gefäſs ein.

Inhalt ihrer Darstellungen. Der Inhalt der Darstellungen ist, soweit er mythologischer Natur ist, öfter der griechischen, seltener der einheimisch italischen Sage entnommen; daneben aber werden oft Scenen des Privatlebens, wie Jagden, sich waffnende Jünglinge, Vereinigungen von Jünglingen und Jungfrauen und dergleichen abgebildet. Auch Kämpfe von Thieren gegen einander kommen vor.

Ihr Stil. Der Stil dieser Graffiti ist im Allgemeinen der einheimisch italische, lebhaft von der griechischen Kunst beeinfluſst, doch in gewissen Grenzen stelbständig. Es fehlt ihm jener tiefgehende Respect vor der Natur, der in Verbindung mit einer ebenso ernsten Selbstzucht des Künstlergeistes der griechischen Kunst und selbst den Arbeiten der griechischen Kunsthandwerker ihren unvergleichlichen Adel, ihre hohe stilistische Vollendung verleiht. Nur einige wenige dieser Werke zeigen eine solche Reinheit und Schönheit, daſs man nicht umhin gekonnt hat, ihre Ausfuhrung griechischen Händen im Dienste der italischen Fabrik zuzuschreiben.

Ihr Alter. Die älteste pränestinische Ciste, zugleich die zuerst (vor 1739) gefundene und die schönste, ist die sog. Ficoroni'sche. Sie mag etwa dem Anfang des dritten Jahrhunderts vor Chr. angehören, während kaum eine der anderen jünger sein kann, als vom Ende desselben Jahrhunderts. Sie gehören also alle einer Zeit an, in welcher die zeichnenden Künste bei den Griechen sich bereits zur gröſsten Freiheit entwickelt hatten, und durch alle angeborenen Schwächen der Zeichnung auf den Bronze-Kasten schimmert der Einfluſs dieses freien griechischen Stiles hindurch.

1) Gazette archéologique 1876, p. 107 ff. Zusammenstellung von *A. Dumont.*

2) Die beste Uebersicht giebt *R. Schöne*: «Le ciste prenestine» in den Annali dell' Instituto archeologico, Rom 1866, S. 150 ff.

R. Schöne zählte 1866 etwa fiebzig folche «präneftinifche Ciften», von denen die meiften fich in römifchen Sammlungen, befonders der Sammlung Barberini, einige aber auch in Paris, Berlin und an anderen Orten befinden. Ihre Namen haben fie in der Regel nach ihren erften Befitzern erhalten. Ihre Anzahl.

Statt aller fei hier nur die erwähnte Ficoroni'fche Cifta betrachtet, die im Mufeum Kircherianum zu Rom aufbewahrt wird [1]). Die Darftellung, welche den Bauch rings umzieht, behandelt eine Epifode aus der Argonautenfage. Die Argonauten find im Bebrykerlande, dem heutigen Conftantinopel gegenüber, gelandet, um Waffer zu fchöpfen. Die Quelle belagert aber der riefige wilde König Amykos, welcher jeden Fremdling zum Fauftkampf zwingt und befiegt. Zum Glücke war Polydeukes felbft, der fpätere Gott der Paläftra, unter den Heroen des Zuges. Polydeukes befiegt den Amykos und bindet ihn an einen Baum. Diefe Gefchichte ift in dem ein einheitliches Ganze bildenden, doch in verfchiedene Scenen zerlegbaren Friesftreifen mit bewundernswerther Schönheit und Lebendigkeit dargeftellt (Fig. 21). Wir fehen das Schiff am Strande liegen, einen herrlichen Heroen ausgeftreckt auf dem Verdecke fchlummern, einen anderen die Leiter zum Ufer herabfteigen, vom Bord aus einen dritten der Züchtigung des Barbaren zufchauen. Polydeukes, dem eine geflügelte Siegesgöttin den Kranz auffetzt, zieht die Stricke noch fefter an, mit denen er Amykos bereits an den Baum gefeffelt. Eine Gruppe von Helden fchöpft und trinkt an der befreiten Quelle, vor welcher auch Seilenos behaglich grinfend fitzt; eine andere Gruppe edler nackter Jünglingsgeftalten fchaut in mannichfaltigen Stellungen mit fichtlichem Wohlbehagen der Heldenthat ihres göttlichen Genoffen zu. Pallas Athene, die Schutzgöttin der Hellenen in jeder Noth, ift auch zugegen; und einige Nebengottheiten, die mit dargeftellt find, laffen uns, ebenfo wie die ganze Auffaffung, diefe in manchem Detail liebevollft durchgeführte Zeichnung nicht vor Alexander dem Grofsen anfetzen. Jedenfalls verfügte der Künftler über alle technifchen Mittel, wie über Zeichnung und Verkürzung, mit freier Meifterfchaft und liefs bei aller Schönheit die individuelle Naturwahrheit nicht aufser Acht. Die Ficoronifche Cifta.

Verfchiedene Schriftfteller erklären diefe Cifte geradezu für das fchönfte erhaltene Denkmal der zeichnenden Kunft des Alterthums, und ein feiner Kenner meint, auch im Cinquecento habe die italienifche Kunft fchönere Zeichnungen nicht hervorgebracht.

Die gravirten Spiegel, zu deren Betrachtung wir übergehen, find runde Metallfcheiben, die mit einem Griffe verfehen find. Die Vorderfeite der Scheibe war die blankgeputzte Spiegelplatte. Die Rückfeite war mit eingravirten Zeichnungen verfehen, deren Technik mit derjenigen der präneftinifchen Ciften übereinftimmt. Nicht felten find die Spiegel, von denen wir reden, fogar in jenen Ciften gefunden worden, häufiger freilich allein. Gravirte Spiegel.

Die Zahl folcher Handfpiegel ift eine viel gröfsere, als die der Ciften. Man kann fie, ohne Furcht zu übertreiben, auf über Taufend fchätzen, welche gegenwärtig in allen Antikencabinetten Europa's zerftreut find. Das Berliner Antiquarium ift befonders reich an fchönen Exemplaren.

---

1) *E. Braun*: Die ficoronifche Cifta, Leipzig 1848. — *O. Jahn*: Die ficoronifche Cifta, 1852. — Erfteres Werk enthält getreue Nachbildungen.

Ihr Urfprung. Sie werden in der Regel als etruskifche Spiegel[1]) bezeichnet; und in der That wurden fie der Mehrzahl nach in Gräbern Etruriens gefunden. Auch weifen die meiften ihrer Infchriften fowohl den Buchftaben-, als den Wortformen nach auf diefen Urfprung hin. Doch find, abgefehen von jenen oben erwähnten griechifchen Funden, auch in Latium, befonders in Paleftrina, Spiegel in beträchtlicher Anzahl entdeckt, wie denn auch lateinifche Infchriften auf ihnen keineswegs ausgefchloffen find. Die Fabrication diefer gravirten Spiegel ift offenbar mehrere Jahrhunderte lang betrieben worden und reicht von



Fig. 21. Gravirte Scene von der Ficoroni'fchen Cifta. Nach Braun.

der Zeit der Selbftändigkeit Etruriens hinab bis in die letzten Zeiten der römifchen Republik. Die Verfchiedenheit des Stils ihrer Zeichnungen beweift es. Wir können in ihm alle Wandelungen der etrurifchen Kunft von archaifcher Unbeholfenheit bis zur laxen Auflöfung aller Formen verfolgen.

Ihr Stil. Der Kunftwerth der Spiegeldarftellungen ift ein aufserordentlich verfchiedener. Weitaus die meiften zeigen ihrer Formengebung nach keine Spur hellenifchen Einfluffes, fondern charakterifiren fich als handwerksmäfsige Leiftungen einheimifcher Arbeiter. Viele find formlos bis zur Caricatur; nur

1) *E. Gerhard* hat das gröfste Verdienft um die Publicationen diefer Spiegel: Ueber die Metallfpiegel der Etrusker 1838 u. 1859. Sein Hauptwerk: Etruskifche Spiegel, grofse Publication feit 1843. Vieles in den Monumenten des archäologifchen Inftituts.

wenige find von folcher Schönheit der Compofition und folchem Adel der Umriffe, dafs man auch fie, wie jene Ficoroni'fche Cifte, griechifchen Händen im Solde italifcher Fabriken zufchreiben möchte.

Dem Inhalte nach find die Scenen, welche, von einem bald ftilifirten, bald naturaliftifchem Blätterrande umrahmt, gut in die runde Scheibe hineincomponirt zu fein pflegen, fehr mannichfaltig. Die Mythen und Vorftellungen, die hier verkörpert find, tragen im Wefentlichen den hellenifchen Charakter. Auch Dargeftellte Scenen.



Fig. 22. Etruskifcher Handfpiegel.

manche Darftellungen, deren Stil nichts Griechifches hat, zeigen dem Gegenftande nach mächtige Einflüffe der griechifchen Cultur; aber felten zeigen fie diefelben rein, häufiger vielfach verquickt mit etruskifchen Elementen, fodafs man fie fchon deshalb nicht für griechifch halten könnte.

Die Götterdarftellungen gehören zum Theil der einheimifchen italifchen Religion an. Diefe find fchwer zu erklären und keineswegs alle genügend erklärt worden. Die Flügelgeftalten, in deren Vorftellung die etruskifche Phantafie fehr ergiebig war, fpielen auch hier eine wichtige Rolle. Häufig laffen fich auch Motive erkennen, die aus einer Anpaffung griechifcher Mythen an die etruskifche Dämonologie hervorgegangen find. Göttерfagen.

Unter den rein griechifchen mythologifchen Stoffen beziehen fich mehrere der gröfseren auf Zeus, Athene und Pofeidon: z. B. finden wir Athene's Ge-

burt, Athene im Gigantenkampfe, Pofeidon von Flügelroffen gezogen und von Eros umfpielt. Die delphifchen Gottheiten Leto, Apollon und Artemis find ebenfalls auf einigen Spiegeln vereint dargeftellt. Zahlreicher find die bakchifchen Darftellungen. Unten den letzteren mögen Zeus und Semele, die Geburt des Dionyfos, Dionyfos und Semele (Fig. 22.) und Dionyfos mit Ariadne hervorgehoben fein, Silene, Satyrn, Bakchantinnen fchliefsen fich an. Aber auch der Kreis der Liebesgöttin ift reichlich vertreten. Aphrodite findet fich befonders oft mit Adonis gruppirt; auch fchaukelt fie wohl den Eros, der aufserdem in verfchiedenen anderen Motiven vorkommt. Eine Hauptrolle fpielen die Dioskuren Kaftor und Polydeukes, deren zahlreiche Darftellungen in verfchiedenen Situationen man zum Theil myftifch-hieratifch zu erklären verfucht hat.

Heroifche Stofe.

Unter den heroifchen Darftellungen tritt der troifche Sagenkreis ftark hervor. Das Paris-Urteil, diefer Lieblingsgegenftand alter und neuer Kunft, gehört auch hier zu den mit Vorliebe abgebildeten Scenen.

Scenen des Alltagslebens.

Neben Spiegeln mit mythologifchen Darftellungen finden fich auch folche, die mit Scenen des Alltagslebens gefchmückt find. Aus dem Männerleben finden wir Pferderennen, Diskuswerfer, Jünglinge, welche fich rüften, Ringer und freundfchaftliche Vereinigungen. Das Frauenleben wird meift in feiner Beziehung zur Männerwelt dargeftellt. Hochzeitliche Vorftellungen, Liebesfcenen, Vereinigungen, die hie und da einen fchlüpfrigen Charakter annehmen, bieten die mannichfaltigften Motive.

B. MOSAIKEN.[1])

Stilgefetze der Fufsbodenmofaiken.

Die Kunft, Gemälde aus kleinen Würfeln von natürlichem Steine oder von gefärbter Terracotta oder von buntem Glasflufs zufammenzufetzen, fcheint für den Schmuck von Fufsböden erfunden worden zu fein. Aus Linienfpielen und ftilifirten Pflanzenformen zufammengefetzte ornamentale Mufter, welche der Form des zu fchmückenden Raumes angepafst find, werden den Fufsböden aber ftilvoller anftehen, als eigentliche Gemälde. Nur in mehr oder minder decorativer Stilifirung werden Thier- oder Menfchenfiguren fich folchen Muftern einreihen können. In der That halten eine Reihe der beften älteren und neueren Fufsbodenmofaike diefe Stilgefetze ein, wie das auch die einzige auf griechifchem Boden entdeckte grofse Mofaik zeigt, welche fchon die erfte franzöfifche Expedition in der Vorhalle des Zeustempels zu Olympia blosgelegt hatte. Diefes leider in fehr ruinirtem Zuftande noch dafelbft befindliche, aus naturfarbenen fchwarzen, weifsen, braunen, gelblichen und röthlichen Alpheioskiefeln zufammengefetzte, in der Römerzeit aber mit koftbaren Marmorftückchen überpflafterte Werk wird von G. Hirfchfeld etwa der Zeit Alexanders des Grofsen zugefchrieben.

Mofaik von Olympia.

Daneben fcheint aber in der Zeit nach Alexander die Neigung aufgekommen zu fein, wirkliche Gemälde in der Mofaiktechnik nachzuahmen. Dafs es nicht

1) An einer erfchöpfenden neueren Bearbeitung fehlt es; doch fteht eine folche, wie wir hören, von *R. Engelmann* zu erwarten. Eine Ueberficht bei *Br. Bucher*: Gefch. der techn. Künfte, 1875, I. S. 101 ff.

gefchmackvoll ift, folche Darftellungen, zumal wenn fie perfpectivifche Tiefe haben, mit Füfsen zu treten, verfteht fich von felbft. Für den Zweck diefer Schrift indefs müffen wir gerade fie hervorheben.

Kleinere, als bunte Schilder dem ornamentalen Ganzen eingeflochtene Bilder werden noch weniger Anftofs erregen, als grofse, den ganzen Fufsboden bedeckende Gemälde. Darftellungen beider Arten aber haben fich in beträchtlicher Anzahl erhalten. Die ergiebigften Fundorte derfelben find die Umgebungen Roms und Pompeji's, und die meiften und intereffanteften antiken Mofaikgemälde werden dem entfprechend noch heute in den römifchen Sammlungen und im Nationalmufeum von Neapel aufbewahrt. Aber auch in Spanien und Africa und, diesfeits der Alpen, in Frankreich, Deutfchland, England, Ungarn und Siebenbürgen find wichtige Mofaiken-Funde gemacht worden. Die Mofaik Lupi, welche Helios im Thierkreis über den perfonificirten Jahreszeiten darftellt, aufbewahrt in der Münchener Vafenfammlung, ift in Italien entdeckt. In Deutfchland aber, zu Vilbel in Oberheffen, ift z. B. die Mofaik des Darmftädter Mufeums gefunden, eine andere öfter genannte zu Nennig; in Köln hat man eine Mofaikdarftellung mit Bruftbildern von Philofophen und Dichtern, worunter Diogenes, Sokrates, Sophokles, aufgedeckt; eine Salzburger Mofaik ftellt eine Scene aus der Gefchichte des Thefeus dar; auf Mofaiken, die zu Varhely in Siebenbürgen ausgegraben worden, aber leider ganz vernichtet find, fand man ein Parisurtheil und Priamos im Zelte des Achilleus. **Fundorte antiker Mofaikgemälde.**

Die Gefchichte der Erfindung der Mofaiken und ihrer Einführung in Italien können wir einigermafsen verfolgen. Ornamentale Fufsbodenmofaiken find wahrfcheinlich im Orient erfunden worden und uralt. Erft in der helleniftifchen Zeit nach Alexander d. Gr. aber fing man, wie gefagt, an, wirkliche Gemälde in die Fufsböden zu verlegen. So erfahren wir von Prachtmofaiken, welche mehrere Säle des Riefenfchiffes König Hierons von Syrakus fchmückten. Sie ftellten Scenen aus dem trojanifchen Kriege dar. Ferner erzählt Plinius[1]) von einem Künftler der Diadochenzeit: »Am berühmteften in diefer Art ift *Sofos*, der zu Pergamos den Oikos afarotos, d. h. das ungefegte Haus, ausführte, fo genannt, weil es die Speiferefte und, was fonft ausgekehrt zu werden pflegt, als fei es auf den Fufsböden liegen geblieben, mit kleinen, mannichfach gefärbten Würfelchen dargeftellt hatte. Bewundernswerth ift daran eine Taube, welche trinkt und das Waffer durch den Schatten des Kopfes dunkler macht; andere fonnen fich und reiben fich an dem Rande des Gefäfses.« **Gefchichte derfelben.** **Sofos von Pergamos.**

Ein glücklicher Zufall hat uns Theile diefer berühmten Darftellung in verfchiedenen Wiederholungen erhalten. Mofaikböden mit der Darftellung von Speiferesten haben fich nämlich in Nordafrica und auf dem Aventin zu Rom gefunden. Stücke des letzteren, deffen Künftler feinen Namen *Heraklitos* dem Werke eingefetzt, werden jetzt im Mufeum des Lateran aufbewahrt. In der That machen alle diefe auf dem weifsen Grunde zerftreuten Gegenftände, die Mufcheln, Schneckenhäufer, Fifchgerippe, Knochen, Hummerftacheln, Blätter, Kirfchen, Traubenftengel, Aufternfchaalen und die Maus, die es fich zwifchen dem Abfall wohl fein läfst, einen recht natürlichen und anmuthigen Eindruck. Von den Tauben auf dem Rande des Gefäfses hat fich das fchönfte Exemplar **Mofaik des Heraklitos.** **Die capitolinifchen Tauben.**

---

1) *Plinius*: Naturalis Hiftoria. XXXVI, 184.

aber in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden. Es find die berühmten, nach dem Mufeum, welches fie jetzt bewahrt, fogenannten Capitolinifchen Tauben, (Fig. 23) die zu den populärften Darftellungen der Antike gehören. Wirklich bilden fie ein äufserft zierliches Stillleben-Bildchen, welches eine grofse Virtuofität in der naturaliftifchen Behandlung von Glanzlichtern und Schlagfchatten verräth. Die Tauben fitzen auf dem Rande eines runden, mit Waffer gefüllten Beckens; eine von ihnen beugt ihren Hals trinkend zum Waffer hinab; eine andere putzt fich die Flügel; zwei fchauen abwartend drein.

Mofaiken in Rom.

Nach Rom foll Sulla zuerft die Kunft folcher wirklicher Mofaikgemälde verpflanzt haben, und Marcus Scaurus hat zum erften Male eine aufrecht



Fig. 23. Capitolinifches Taubenmofaik. Nach einer Photographie.

ftehende Wand in Rom, nämlich das mittlere Stockwerk der Skenenwand feines Prachttheaters mit bunter Glasmofaik gefchmückt. Später kam die Mode, auch Wände mit Mofaiken zu fchmücken, immer mehr auf. Aus heidnifcher Zeit ift aber, abgefehen von einigen pompejanifchen Brunnenhäuschen, einer Nifche aus Oftia, einer Nifchenwand aus Bajä, einigen Säulen aus Pompeji und wenigem Anderen, kaum etwas an fenkrechter Mofaik erhalten.

Von den zahlreichen, theils nur weifs und fchwarzen, theils ganz bunten, aber auch in allen Abftufungen der Oligochromie erhaltenen, bald nur ornamental verzierten, bald mit Gemälden gefchmückten, bald aus einem einzigen grofsen Gemälde beftehenden Fufsboden-Mofaiken, die in Italien gefunden worden und noch in Italien aufbewahrt werden, können nur noch einige wenige hervorgehoben werden.

An erfter Stelle ift des hochberühmten Werkes zu gedenken, welches am 24. Oct. 1831 in der fog. Cafa del Fauno in Pompeji gefunden wurde und



Fig. 24. Die Alexanderſchlacht. Moſaik aus Pompeji. Nach Zahn.

Pompejanifche Mofaik der Alexanderfchlacht.

jetzt im Nationalmufeum zu Neapel aufbewahrt wird. Es bedeckte den ganzen Fufsboden einer Halle der gefchmackvollen Wohnung, und ftellt eine lebhaft bewegte Schlachtfcene dar; es ift ein grofses Hiftorienbild im eigentlichen Sinne des Wortes (Fig. 24).[1])

Nachdem verfchiedene irrige Anfichten über die Schlacht, welche dargeftellt, befeitigt worden, darf man es heute als ficher hinftellen, dafs die Schlacht bei Iffos gemeint fei, in welcher Alexander der Grofse 333 v. Chr. den Perferkönig Dareios gänzlich auf's Haupt fchlug[2]). Dafs ein Treffen zwifchen Makedoniern und Perfern dargeftellt fei, konnte von Anfang an kaum zweifelhaft fein. Dafs aber gerade die Schlacht bei Iffos gemeint fein mufs, ergiebt fich aus dem Vergleich der hauptfächlich dargeftellten Scene mit der Befchreibung, die Curtius Rufus von einem Vorfalle in diefer Schlacht giebt. Er erzählt, dafs Dareios, nachdem mehrere feiner Feldherrn gefallen und fein Kriegswagen bei der allgemeinen Flucht in Unordnung gerathen, den anftürmenden Makedoniern in die Hände gefallen fein würde, wenn er fich nicht auf einem Pferde, das man ihm dargeboten, gerettet hätte. Diefer Vorgang ift dargeftellt. Von links ftürmen die Makedonier bereits heran, an ihrer Spitze König Alexander, der, ohne zu beachten, dafs der Helm ihm vom Haupte gefallen, auf feurigem Roffe heranfprengt. Auf der rechten, gröfseren Hälfte des Bildes ift die Verwirrung und die Flucht der Perfer dargeftellt. Ziemlich in der Mitte fehen wir einen perfifchen Grofsen, vielleicht den Bruder des Dareios, zu Boden gefunken. Der König fteht auf feinem Wagen und wendet fich trotz der Flucht der Seinigen, den Verfolgern entgegen, zu dem gefallenen Freunde um, nach dem er den Arm ausftreckt. Inzwifchen ift fein Wagen in Verwirrung gerathen, aber ein anderer Getreuer ift von feinem Pferde gefprungen, das er feinem Könige bereit hält. Diefes Pferd fteht vorn in der Mitte des Bildes, gerade von hinten zu fehen. Dafs es eine befondere Bedeutung haben mufs, ift klar.

Die Compofition ift in hohem Grade bewundernswerth. Die Maffen find vortrefflich gegen einander abgewogen, und das Getümmel ift deutlich und mit geringen Mitteln veranfchaulicht. Der gefchilderte Vorfall gibt der Darftellung zugleich einen räumlichen und geiftigen Mittelpunkt. Selten wohl ift ein fo bewegter Augenblick höchfter Spannung mit fo viel innerem Leben und zugleich mit foviel Klarheit und Einfachheit ausgedrückt worden. Nicht minder fchön find die einzelnen Geftalten durchgeführt, wenngleich Einzelnes, wie z. B. die Verkürzung des von hinten gefehenen Pferdes, nicht vollkommen correct erfcheint. Der geiftige Ausdruck der Köpfe, befonders des tieffchmerlich bewegten und doch noch von männlichem Feuer leuchtenden Dareioskopfes, ift von keinem andern Werke der alten Malerei, das auf uns gekommen, erreicht.

Aus diefen Vorzügen erklärt fich die Begeifterung, mit welcher die Entdeckung des Bildes von allen Seiten begrüfst wurde. Der alte Goethe nannte es ein Wunder der Kunft, das uns zwinge, nach aufklärender Betrachtung und Unterfuchung immer wieder zur einfachen, reinen Bewunderung zurückzukehren. Es darf uns nur die gerechte Bewunderung des Werkes gegen einige offenbare

---

1) *G. F. Welcker*: Kl. Schriften III. S. 460—476. — *W. Zahn*: Die fchönften Ornamente etc. N. F. Taf. 91–93. 2) Man vergleiche *J. Overbeck*, Pompeji (2. Aufl.) II, S. 225 ff.

Fehler und Schwächen, wie die an der Verkürzung des Pferdes gerügten, nicht blind machen. Es find aber Mängel, die wir nur der Hand des copirenden Mofaikarbeiters, nicht dem Originalgemälde, zufchreiben dürfen. Denn das Vorbild unferer Mofaik ift möglicherweife mit einem in den Annalen der antiken Kunftgefchichte namhaft gemachten beftimmten Bilde zu identificiren, ja, falls wir dem Bericht trauen dürfen, mit fo grofser Wahrfcheinlichkeit zu identificiren, wie kaum ein anderes.

Wir hören nämlich, dafs die Malerin Helena, von der oben die Rede gewefen, eine Zeitgenoffin der Schlacht bei Iffos, ein Gemälde diefer Schlacht gemalt, welches Kaifer Vespafian nach Rom verfetzen liefs. Zu der Zeit Vespafians oder gleich nach Vespafian mufs die pompejanifche Mofaik in der That ausgeführt fein; eine ägyptifirende Borde, die fich jetzt losgetrennt in einem anderen Zimmer des Neapeler Mufeums befindet, die aber früher nachweisbar zu unferer Darftellung gehörte, weift auf das Heimathland der Aegypterin Helena hin. Die an fich zweifelhafte Nachricht in Bezug auf Helena und ihr Bild fcheint daher gerade durch die Exiftenz diefes Mofaikgemäldes beftätigt zu werden.

Trotz der fpröden Technik wird dies Werk, deffen Farben harmonifch, aber ziemlich gedämpft find, ftets eine hervorragende Stelle unter allen Reften der griechifch-römifchen Malerei bewahren.

Mofaik von Paleftrina

Das gröfste erhaltene antike Mofaikgemälde ift das 6 : 5 Met. meffende Nilmofaik von Paleftrina[1]), welches fich noch in diefer Stadt befindet. In weiter, landkartenartiger Ausbreitung ftellt es offenbar eine ägyptifche Landfchaft dar. Im Hindergrunde ift die Wüfte, die Wildnifs, dargeftellt, im Vordergrunde eine vom Nil überfchwemmte Stadt. In der Wildnifs haufen neben den allbekannten Bewohnern der africanifchen Wüfte fabelhafte Thiere von feltfamen Zufammenfetzungen, durch Infchriften gekennzeichnet, und ein Trupp von Negern, mit Bogen und Pfeilen bewehrt, geht auf die Jagd. Die überfchwemmte Stadt macht den Eindruck eines Infelmeeres, deffen Arme von Barken belebt find. Die Infeln find mit zahlreichen und prächtigen Gebäuden, Tempeln, Wohnhäufern, Luftlauben, Zelten und ärmeren Hütten bedeckt, von Palmen und Cypreffen befchattet, von mannigfaltiger Staffage belebt. Aegyptifche Männer jagen das Nilpferd, während die heiligen Krokodile unbehelligt am blumigen Strande fich fonnen. In einer vom Waffer durchftrömten Rebenlaube feiert eine Zechgefellfchaft ein fröhliches Gelage[2]). Vor einem tempelartigen Gebäude fpielt unter einem Sonnenzelte eine feftliche Ceremonie: eine Schaar von Kriegern in europäifcher, anfcheinend helleniftifcher Tracht, an ihrer Spitze ein bekränzter Mann in königlicher Kleidung, wird hier von einer Frau, fei diefe nun eine Priefterin oder die Perfonification Aegyptens, begrüfst. Viele Ausleger haben in diefer Scene eine hiftorifche Begebenheit gefucht, haben fich aber nicht darüber geeinigt, welche Gefchichte gemeint fei. Wahrfcheinlich hat der Künftler überhaupt nur ein Bild von Aegypten geben wollen, und in der That veranfchaulicht die ganze Darftellung fowohl die Landfchaft als auch das Leben und Treiben in dem helleniftifchen Aegypten

1) Publicirt von *Pieralisi*, Rom 1858. — Vgl. *R. Engelmann* in der arch. Ztg. 1875. S. 127—134. — *Woermann*: die Landfchaft etc. S. 304 ff.

2) Engelmann hat nachgewiefen, dafs diefes Bruchftück des Werkes im Original im Berliner Mufeum fich befindet und in Paleftrina durch eine Nachbildung erfetzt ift.

zu feiner charakteriftifchen Zeit, der Zeit der Ueberfchwemmung, in äufserft lebendiger und zutreffender Weife. Von Perfpective kann wohl in Bezug auf Einzelheiten, nicht aber in Bezug auf das Ganze die Rede fein. Die Menfchen des Hintergrundes find nicht kleiner dargeftellt, als diejenigen des Vordergrundes. Dabei ift aber doch eine Art Unterordnung unter einen freilich vogelfchauartig hohen Gefichtspunkt bewahrt. Es ift eine Art Compromifs zwifchen perfpectivifcher Darftellung und einer dem Fufsbodenftil angemeffeneren Flächenausbreitung. Aehnliches wiederholt fich auf verfchiedenen kleineren Landfchaftsmofaiken.

Andere Landfchaftsmofaiken.

Landfchaften finden fich in der That, entfprechend der Spätzeit antiker Cultur, der fie angehören, fehr oft auf den Fufsbodenmofaiken römifcher Villen. Eine ganze Reihe folcher Mofaiknaturbilder ftammt z. B. aus der Villa Hadrians bei Tivoli [1]). Die meiften derfelben werden im Vatican aufbewahrt. Eines aber, welches in einer wilden Felfenlandfchaft einen Kampf zwifchen zwei Kentauren einerfeits und einem Löwen, einem Tiger und einem Panther andererfeits naturaliftifch und lebendig darftellt, ift in das Antiquarium des Berliner Mufeums gekommen. Intereffant ift auch die Landfchaftsmofaik Guattani, welche eine einfame Berg- und Seelandfchaft beim Sonnenaufgang darftellt [2]).

Mofaiciften-Infchriften.

Zum Schlufse fei noch zweier in Pompeji gefundener Mofaike gedacht, die fich durch eine befondere Feinheit der Arbeit auszeichnen, weshalb denn der Künftler es auch für der Mühe werth gehalten hat, feinen Namen in ihnen zu verewigen. Er nennt fich *Dioskurides* von Samos. Diefe Mofaiken ftellen Bühnenkünftler dar. Auf dem einen fehen wir drei maskirte Frauenzimmer und ein Kind mit Tambourin, Flöten und Klappern einen Tanz aufführen. Das Gegenftück zeigt eine ruhigere Gruppe maskirter Geftalten.

Diefe und viele andere Mofaiken haben uns werthvolle Abbilder des Zuftandes der antiken Malerei in der römifchen Kaiferzeit erhalten, einer Malerei, der alle Gegenftände vom befcheidenften Stillleben bis zur pomphafteften Allegorie recht find, und der alle Probleme der malerifchen Technik kein Geheimnifs mehr find. Etwas handwerksmäfsiges und hartes bleibt der Technik jedoch ftets anhaften.

C. GEMÄLDE AUF STEIN.

Ihre Bedeutung.

Den aus Steinen beftehenden Mofaikgemälden mufs die Befprechung einiger wiedergefundenen Gemälde auf Steinen angereiht werden. Dafs die Griechen den weifsen Marmor für ein fehr günftiges Material zum Auftrag von Farben gehalten, dafs fie ihre Marmortempel mit reicher Polychromie gefchmückt und jedenfalls theilweife auch ihre Statuen von Marmor mit farbiger Hülle bekleidet haben, ift bekannt. Hier handelt es fich um wirkliche Zeichnungen oder Gemälde auf Marmor oder anderen Steinen; und auch hier kann nur das Bedeutendfte hervorgehoben werden.

Von doppeltem Intereffe find einige derartige zunächft zu befprechende Gemälde, weil Tafelgemälde auf Holz oder Elfenbein nicht erhalten find, auch

1) Publicirt in dem Werke von *Penna*: Viaggio pittorico della villa Adriana. Roma 1826.

2) Annali dell' Inftituto, 1838. Tav. d'agg. O.

aus Wandgemälden ausgefchnittene Stücke nicht dahin gerechnet werden können, und diefe daher die einzigen wirklichen Gemäldetafeln find, die fich aus dem claffifchen Alterthume erhalten haben.

Die vier Marmorplatten von Herculaneum.

Zu den älteften Funden von Herculaneum gehören vier Marmorplatten, welche mit rothen Umrifszeichnungen gefchmückt find. Sie werden jetzt im

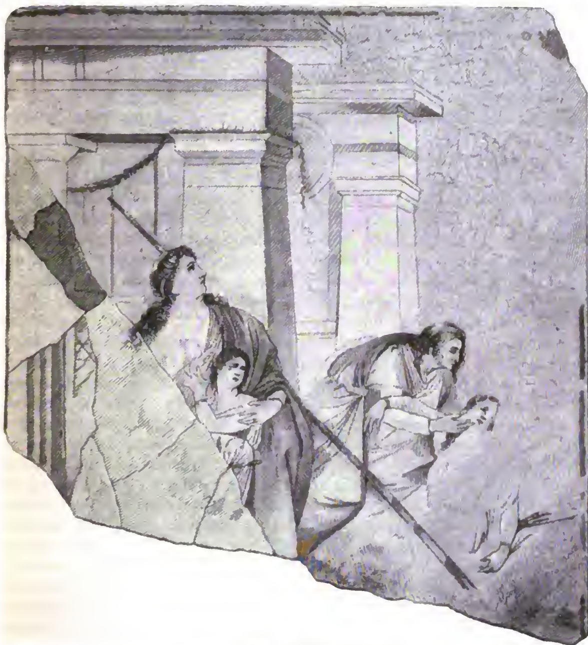


Fig. 25. Niobe.
Gemälde auf einer Marmorplatte aus Pompeji. Nach dem Giornale degli Scavi.

Mufeum von Neapel aufbewahrt [1]). Ein griechifcher, ja ein athenifcher Künftler, Namens *Alexandros*, bezeichnet fich auf der fchönften diefer Tafeln felbft als deren Verfertiger. Es ift ein fonft unbekannter Meifter. Die Darftellung befteht aus einer fchönen Gruppe von fünf Frauen, deren Namen ebenfalls durch

1) *Helbig*: Wandgemälde der vom Vefuv verfchütteten Städte Campaniens, 1868. NN: 170[b], 1241, 1405, 1464. — Antichità d'Ercolano, 1757. ff. I. Taf. 1, 2, 3, 4.

Infchriften bezeichnet find. Die Scene ift jedoch noch nicht erklärt. Die zweite diefer Tafeln zeigt einen nackten Helden, wahrfcheinlich Thefeus, im fiegreichen Kampfe mit einem Kentauren. Die dritte Platte ftellt eine von faft allen Archäologen verfchieden erklärte Scene dar. Ein unter einem Baume fitzender trinkender Silen ift wohl die Hauptfigur. Eine weibliche Geftalt fteht hinter ihm; eine andere vor ihm neben einem Efel. Die vierte Platte enthält eine fcenifche Darftellung mit drei tragifch maskirten Geftalten.

Die Zeichnungen der erften drei diefer Platten gehören zu den fchönften, die uns aus der alten Welt bewahrt find. Etwas unficher im Detail der Ausführung, zeigen fie Motive von der höchften Schönheit. Die Streitfrage, ob diefe Bilder in ihrem urfprünglichen Zuftande fich befinden und alfo von Anfang an beftimmt gewefen, als rothe Umrifszeichnungen auf dem weifsen Grunde zu wirken, oder ob fie, wie Semper meint [1]), nur die Vorzeichnungen find, die als Refte einer abgefallenen farbigen Malerei ftehen geblieben, ift jetzt dadurch als entfchieden zu betrachten, dafs man im Jahre 1872 in Pompeji eine fernere Marmorplatte gefunden, welche innerhalb einer ähnlichen Umrifszeichnung die deutlichften Refte einer ehemaligen völligen Ausfüllung mit bunten Farben zeigt. Diefes fchöne Gemälde ftellt die Beftrafung der Tantalostochter Niobe in einem ftattlichen Tempelhofe dar. (Fig. 25.) Die ftolze Mutter, im Profil gefehen, erhebt hier, wie in der berühmten Florentiner Marmorgruppe, ihr Haupt mit fchmerzlichem und doch noch trotzigem Ausdruck gen Himmel. Wie in jener Gruppe, ift die jüngfte Tochter zu ihr geflüchtet. Die alte Amme aber beugt fich vor, um eine bereits hinfinkende ältere Tochter zu halten. Die bunten Farben auch diefes Bildes find in den wenigen Jahren, die feit feiner Ausgrabung verftrichen, faft verfchwunden. [2])

Pompejanifche Marmorplatten.

Mufe von Cortona.

Auch auf Schiefertafeln gemalte Darftellungen hat man in etrurifchen Gräbern gefunden; und eine kleine Schiefertafel mit dem anmuthigen Bruftbilde einer zierlichen, bekränzten Frauengeftalt, in der man früher eine Mufe zu erkennen glaubte, wird im Mufeum von Cortona bewahrt. Der Kopf zeigt Anklänge an Raffaelifche Anmuth in Form und Ausdruck. Die Echtheit diefer zierlichen Darftellung ift nicht über allem Zweifel erhaben. Allein fie fcheint uns befonders deshalb wahrfcheinlich, weil wir die Hand eines neueren Künftlers doch erft recht nicht in ihr entdecken können. Intereffant ift das Bild auch durch das Bindemittel, deffen der Künftler fich bedient hat, infofern nämlich eine Mifchung von Harz und Wachs mit Recht als folches genannt wird. [3])

Sarkophag von Corneto.

An diefer Stelle mufs der prachtvollen farbigen Gemälde an den vier Seiten des grofsen Alabafter-Sarkophags gedacht werden, der im verfloffenen Jahrzehnt in einem Grabe zu Corneto gefunden wurde und jetzt im Mufeum

1) *Semper*: Der Stil I. S. 470.

2) Publicirt von *R. Gaedechens* im Giornale degli Scavi di Pompei. N. S. 1872, Vol. II, tav. IX.

3) *F. Cavalleri*: Sopra un' antica pittura etc., Cortona 1852, mit Abbildung. *Fr. Lenormant*: in der Gazette archéol., 1877, p. 41 ff, nebft photographifcher Nachbildung. Lenormant hält noch an der Wachs- und Harz-Technik des Bildes feft. Sollte fich dagegen das Refultat einer neuerlichen Unterfuchung des Bildes beftätigen, welche, wenn wir recht unterrichtet find, moderne Oeltechnik zu erkennen glaubt, fo erhielte der Glaube an die Echtheit der »Mufe« von Cortona dadurch natürlich den Todesftofs.

von Florenz aufbewahrt wird [1]). Kämpfende Amazonen find dargeftellt. An der fchönften der Langfeiten kämpfen fie von Viergefpannen herab gegen die Griechen; an der befchädigten gegenüberliegenden Langfeite kämpft wenigftens eine Amazone zu Pferde; an den kurzen Seiten ftreiten fie zu Fufs. Die Compofitionen find fehr ftreng. An jeder Seite nimmt die Mitte den Blick des Befchauers zunächft gefangen, und zu beiden Seiten find die Gruppen in ftrengfter Symmetrie angeordnet. Auch ift fo wenig von Vordergrund und Hintergrund die Rede, dafs die Conturen der einzelnen Geftalten einander nur an einzelnen Stellen überfchneiden. Trotzdem ift jede Gruppe vom feurigften Leben durchdrungen, und die Formen und der Ausdruck gehören der Zeit vollkommen entwickelter künftlerifcher Freiheit an. Jene fymmetrifche Gebundenheit ift offenbar freiwillig gewählt, weil fie dem decorativ-ornamentalen Zwecke der Darftellung angemeffener erfchien. Dem entfpricht auch die Farbengebung. Die Figuren heben fich von einem bläulichen, an den Schmalfeiten faft fchwarzen Grunde ab; ihre Farben find einfach, aber lebhaft und von einer bezaubernden Feinheit der Zufammenftimmung.

Der Fundort und die etruskifchen Infchriften des Sarkophags laffen keinen Zweifel darüber, dafs wir es mit einem Werke inländifcher Kunftinduftrie zu thun haben. Auch liegt kaum ein Grund vor, die ausführende Hand für eine griechifche zu halten, wenngleich der Hellenismus fich auch hier in der Empfindung jeder Linie geltend macht. Wir dürfen diefe Gemälde für die reifften uns erhaltenen Früchte der von griechifcher Kunft getränkten etruskifchen Malerei erklären. Der Zeit nach find fie in das dritte Jahrhundert vor Chriftus zu fetzen. Niemand wird fie ohne lebhafte Ueberrafchung und Bewunderung betrachten können.

D. MINIATUREN.

Unter Miniaturen verfteht die Kunftgefchichte Illuftrationen von handfchriftlichen Werken. Dafs diefer der Kalligraphie verwandte Kunftzweig uralt ift, haben uns bereits die oben (S. 19—20) befprochenen Vignetten ägyptifcher Papyrusrollen gezeigt. Auch die griechifch-römifche Bücherfabrication kannte derartige, zum Texte des Manufcriptes gehörige Abbildungen. Wir wiffen, dafs Aerzte und Architekten ihre wiffenfchaftlichen Werke durch Illuftrationen zu erläutern pflegten und dafs Marcus Varro z. B. fein grofses biographifches Werk »die Bilder« mit fiebenhundert Porträts griechifcher und römifcher Berühmtheiten gefchmückt hatte. *Allgemeines.*

Erhalten find uns nur Miniaturen, die aus der Verfallzeit griechifch-römifcher Kunft ftammen. Da die chriftlichen Manufcripte in diefem Zufammenhange, auch wo fie derfelben Zeit und demfelben, noch von altclaffifchen Traditionen zehrenden Stile angehören, hier noch nicht befprochen werden können, fo haben wir nur kurz der wichtigften Illuftrationen griechifcher und römifcher poetifcher Werke zu gedenken. *Erhaltene Miniaturen.*

Am reinften haben claffifche Formen und Motive fich in den 58 Miniaturen

1) Publicirt von *Klügmann*, in den Monumenti dell' Inftituto 1873, tav. LX. Vgl. Annali 1873 S. 239 ff. Neuerdings ift ein zweiter, fchwächer bemalter Sarkophag in Corneto gefunden; vergl. Bulletino 1874 S. 176.

Ilias der Ambrofiana. einer verlorenen Handfchrift der homerifchen Ilias erhalten, welche dem 4. oder 5. Jahrhundert nach Chr. angehören. Sie werden in der ambrofianifchen Bibliothek zu Mailand aufbewahrt [1]). Die Bilder folgen dem Texte vom erften bis zum letzten Buche. Die Compofitionen find fchwach in die oft recht weiten landfchaftlichen Hintergründe vertheilt. Auch find die Einzelformen und Bewegungsmotive fchon wieder roh und unbeholfen. Aber die Gewänder z. B. find noch völlig antik behandelt, und der breite, volle Farbenauftrag zeigt einen Reft von malerifcher Empfindung.

Virgil des Vaticanus, Codex 3225. Diefen Miniaturen am nächften ftehen diejenigen des vaticanifchen Codex des Virgil, die etwa derfelben Zeit zugefchrieben werden. Es find 50 Bilder, welche theils die ländlichen Gedichte, theils die Aeneis illuftriren. Die Landfchaft fpielt auf einigen diefer Darftellungen die Hauptrolle. Die Geftalten find kurz und gedrungen, die Köpfe ausdruckslos mit grofsen, ftierenden Augen. Der Farbenauftrag ift fehr paftos und die Lichter find mit Gold erhöht [2]).

Codex 3867. Viel jünger als diefer Codex 3225 der vaticanifchen Bibliothek ift deren Codex des Virgil 3867. Er enthält 16 Gemälde, die felbft in der Tracht fchon Einflüffe des Mittelalters verrathen und fchlecht und charakterlos gezeichnet find.

Terenz des Vatican. Berühmt ift dagegen wieder das Manufcript des Terenz in der vaticanifchen Bibliothek. Vor jeder Komödie ift ein Gemälde, welches die Masken unter einem von zwei Säulen getragenen Portal in Reihen aufgeftellt zeigt. Verfchiedene Scenen der Komödien aber find dem Texte eingefügt. Die Namen befinden fich über den agirenden Geftalten [3]). Man hält diefe Bilder für im 9. Jahrhundert gefertigte Nachahmungen claffifch-römifcher Originale. Kaum jünger ift der Terenz der franzöfifchen Bibliothèque Nationale [4]). Aber fogar die Miniaturen eines Terenz aus dem 12. Jahrhundert, welchen die Bodleian Library zu Oxford befitzt, zeigen noch Wiederholungen älterer Motive mit mittelalterlichem Anftrich [5]). Andere Manufcripte des Terenz.

Nicander der Bibliothèque Nationale. Für Copien nach Originalen des 3. und 4. Jahrhunderts werden dagegen die Miniaturen eines Manufcriptes des Nicander gehalten, welches die Bibliothèque Nationale zu Paris bewahrt [6]).

So wenig derartige Arbeiten dem verwöhnten Auge einer an reifen Kunftwerken reichen Zeit genügen können, fo bedeutend ift das hiftorifche Intereffe, welches ihnen als den letzten Ausläufern antiker Kunftübung zukommt.

---

1) *A. Mai*: Iliados fragmenta antiquiffima, Mediol. 1819; Homeri Iliados picturae etc., Romae 1835.

2) *A. Mai*: Virgilii Picturae antiquae, Romae 1835. Hier die Bilder der Codices 3225 und 3867 vereinigt. Man vgl. *Crowe* & *Cavalcafelle*, Hiftory of painting in Italy, I. p. 40.

3) Befchreibung der Stadt Rom, II, 2. S. 346.

4) *Waagen*, Kunftwerke und Künftler in Paris, S. 260.

5) *Waagen*, Treafures of Art etc., III. 68.

6) Neuerdings durch *Fr. Lenormant* publicirt in der Gazette archéologique 1875 pl. 18 u. 32; 1876 pl. 11 u. 24.

III. Wandgemälde.

Kunftgefchichtliche Stellung der antiken Wandgemälde.

Unter den wirklichen Gemälden, die uns aus dem Alterthume erhalten find, nehmen die Wandgemälde ohne Vergleich die wichtigfte Stelle ein. Freilich find die meiften von ihnen nur handwerksmäfsige Arbeiten von Zimmerdecorateuren; trotzdem aber geben fie uns die deutlichfte Vorftellung von den Fortfchritten, welche die Alten in der malerifchen Technik gemacht, und durch die grofse Zahl, in welcher fie erhalten find, fpiegeln fie die Farbenluft jener Völker bei der Ausfchmückung ihrer Gebäude auf das lebhaftefte wieder. Da viele von ihnen jedoch bald nach ihrer Ausgrabung durch die Einwirkung der äufseren Luft der Vernichtung anheimgefallen find, fo dürfen wir ihre Befprechung nicht lediglich auf die heute noch vorhandenen befchränken, fondern müffen gelegentlich einiger nur noch in Stichen erhaltener Gemälde mitgedenken, die in den letzten Jahrhunderten ausgegraben wurden.

Ihre Fundorte.

Nennenswerthe antike Wandgemälde find faft nur auf italifchem Boden zum Vorfchein gekommen. Der Lage ihrer Fundorte nach zerfallen fie von felbft in drei Hauptgruppen, nämlich 1) etrurifche, 2) römifche (und mittelitalifche), 3) unteritalifche (vornehmlich campanifche) Wandgemälde[1]).

A. ETRURISCHE WANDGEMÄLDE.[2])

Die Grabftätten Etruriens.

Im Laufe unferes Jahrhunderts hat man die weitgedehnten, aus Millionen von Grabgemächern beftehenden Todtenfelder der Städte des alten Etruriens wieder entdeckt. Taufende folcher mit Vafen, Spiegeln, Schmuckkaften und Geräthen aller Art ausgeftatteten Gräber hat man geöffnet, und eine Anzahl derfelben fand man mit Wandgemälden gefchmückt. Diefelbe Fürforge, welche den Todten jene Vafen, Geräthe und Schmuckfachen mit in die Gruft legte, forgte auch für die künftlerifche Ausfchmückung des oft aus mehreren Kammern beftehenden Grabhaufes. Die mit Gemälden gefchmückten Gräber befinden fich jedoch in der Minderzahl; man fand ihrer in den Nekropolen von Tarquinii (bei dem heutigen Corneto), von Caere (bei dem heutigen Cervetri), von Clufium (dem heutigen Chiufi), von Vulci, Veji und Orvieto.

Bedeutung ihrer Wandgemälde.

Nur wenige diefer Wandgemälde können uns noch heute einen unmittelbaren Kunftgenufs gewähren; aber als Beifpiele der eigenartigen, von griechifchen Vorbildern vielfach beeinflufsten und doch von nationalen Strömungen er-

1) Diesfeits der Alpen find freilich an verfchiedenen Orten, ganz neuerdings z. B. noch in Trier, Refte antiker Wandgemälde gefunden worden; aber ihre Rohheit, ihre fragmentarifche Erhaltung und ihre im Verhältnifs zu italifchen Funden kleine Anzahl läfst fie bedeutungslos erfcheinen. Der intereffantefte nordifche Fund ift wohl die Halbfigur eines Mädchens aus dem bakchifchen Kreife, im Befitze des Herrn Dr. *Carl Bone* in Köln und von diefem in der Feftfchrift der XXII. Verfammlung deutfcher Philologen zu Wiesbaden (Bonn 1877, Thl. II. S. 13 ff.) publicirt. Die ftrickförmige Medaillonfaffung fcheint jedoch modern, und das Bildchen fcheint ein Ausfchnitt aus einem jenfeits der Alpen entftandenen Wandgemälde zu fein.

2) Die Hauptpublicationen und beften Erläuterungen der etrurifchen Wandgemälde finden fich in den Monumenti dell' Inftituto archeologico. Um ihre Gefchichte haben fich neuerdings befonders *H. Brunn* und *W. Helbig* verdient gemacht in den grundlegenden Auffätzen der Annali dell' Inftituto 1859 S. 325 ff. (Brunn) 1863 S. 336 ff. (Helbig); 1866 S. 422 ff. (Brunn); 1870 (Helbig).

fassten Kunstübung der Etrusker sind sie von hochbedeutendem kunstgeschichtlichen Interesse, und als fast ununterbrochen fortlaufende Reihe, die wir von den primitivsten Anfängen durch alle Entwicklungsstadien hindurch bis zur Formlosigkeit des Verfalls verfolgen können, stehen sie einzig unter allen antiken Wandgemälden da.

Grotta Campana.

Die ältesten Malereien sind in der s. g. Grotta Campana [1]) zu Veji erhalten. In vier umrahmten, je 1,28 M. breiten und von 0,80—0,96 M. hohen Feldern finden sich hier z. B. auf gelbgrauem Grunde primitive Darstellungen eines Reiters auf buntscheckigem, langbeinigem Rosse, hinter dem ein Panther sitzt, u. s. w. Die Gegenstände, wie die Ornamentik und der roh decorative Stil erinnern an alt-orientalisirende Vasen. Die Zeichnung ist unglaublich kindlich, die Farbengebung ganz willkürlich und auf braun, roth und gelb beschränkt. Es sind die einzigen erhaltenen Wandgemälde in Italien, deren Entstehung wahrscheinlich über das Jahr 500 v. Chr. hinaufreicht.

Malereien von Caere.

Als die nächsten dem Alter nach sind die Malereien anzusehen, welche auf Terracottaplatten eines Grabes von Caere gefunden wurden [2]). Sie repräsentiren einen mehr oder weniger rein etruskischen Archaismus, welcher in Darstellungen des wirklichen Lebens eine porträthaft naturalistische Treue erstrebt, dieselbe aber nur in den Grenzen einer primitiven Technik erreicht. Scenen des Todtencultus sind dargestellt: ein Leichenzug, ein Opfer; auf einen alterthümlich profilirten bunten Altar zu bewegen sich steif und unbeholfen von beiden Seiten Männer und Frauen. Ein geflügelter Dämon erscheint mit dem Verstorbenen im Arme. Die Composition ist steif-symmetrisch und reliefartig. Die Gestalten sind sämmtlich im Profil gezeichnet; die Augen erscheinen noch unperspectivisch, wie von vorn gesehen; die Proportionen sind plump. Die Figuren heben sich in wenigen düstern Farben (rothbraun, gelbbraun, gelb, schwarz) vom weissen Grunde ab. Die Frauen sind heller dargestellt, als die Männer. Von einer Modellirung und einer Schattirung ist noch keine Rede. So zeigen uns diese Bilder die Malerei auf einer Stufe, der die alten Schriftsteller als einer primitiven Entwicklungsstufe auch der griechischen Malerei vor den Fortschritten eines Kimon von Kleonai gedenken. Man wird sie etwa dem Jahre 500 zuschreiben dürfen.

Archaischer Stil von Corneto und Chiusi.

Konnten wir die Malereien von Veji und Caere als die ältesten vorweg betrachten, so müssen wir uns jetzt einer grossen Gruppe etruskischer Grabgemälde zuwenden, welcher die Merkmale des archaischen, des noch alterthümlich gebundenen Stiles gemeinsam aufzuweisen haben, aber nach Ort und Zeit ihrer Entstehung in verschiedene kleinere Gruppen sich zerlegen lassen. Nicht nur lassen sich bedeutende, mit der Zeit gemachte Stilfortschritte einiger dieser Gruppen über die anderen hinaus erkennen, sondern auch der Einfluss der griechischen Kunst tritt dem national-etruskischen Streben gegenüber bald mehr zurück, bald drängt er sich eindringlicher vor. Dieser Stilentwicklung gehören vorzugsweise die Gräber von Corneto und Chiusi an.

1) Ihren Namen haben alle diese »Grotten« genannten Gräber, ähnlich den pompejanischen Häusern, aus verschiedenen Anlässen erhalten; die einen nach ihrem Entdecker, die anderen nach dem Eigenthümer des Grundstückes, in dem sie gefunden, noch andere nach auffallenden Funden, die in ihnen gemacht, oder nach besonderen Darstellungen ihrer Gemälde.

2) Publicirt von *Brunn*, Mon. dell' Inst. 1859, VI, tav. 30. Ann. S. 325 ff.

Im Allgemeinen kann man fagen, dafs in der erften Hälfte diefer Gefammtgruppe der einheimifch etruskifche Realismus überwiegt, während in der zweiten Hälfte idealere griechifche Principien fich geltend machen. Den Gegenftänden nach find alle diefe Gemälde auf denfelben, ziemlich engen Kreis befchränkt. Als Schmuck des Grabes fchliefsen die Darftellungen fich an das Nächftgelegene an. Sie beziehen fich faft ausfchliefslich auf den Todtencultus. Ausftellungen des Todten, Opfer zu feinen Ehren, Wettfpiele bei den Leichenfeierlichkeiten find dargeftellt; ferner fehr oft Gaftmähler, fowie Männer und Frauen, welche zwifchen grünen Bäumen und Blumen zum Klange der Flöte oder Leyer in feftlichen Tänzen fich ergehen. Die Scenen diefer letzteren Art ftellen vielleicht auch das Leben der Seligen im Paradiefe dar.

Gegenftände.

Die drei Gräber von Corneto, welche den national-archaifchen Stil am entfchiedenften ausgebildet zeigen, find: 1) Das Grab «del morto» [1]. An der einen Wand liegt der Todte auf der Bahre; feine Angehörigen kleiden ihn an und klagen um ihn. An den anderen Wänden find Scenen des Tanzes und der Luft dargeftellt. Die Zeichnung ift fehr alterthümlich, aber lebendig. Die Farbenfcala befchränkt fich auf roth, fchwarz, grau und weifs. 2) Grotta delle Iscrizioni [2]. Jagden und Tänze find dargeftellt; dazu Wettrennen, Athletenkämpfe, Würfelfpiel; Löwen, Hirfche und Panther. Die Farben find hier willkürlich bunt. Ein Hirfch erfcheint in Harlequin-Farben, von den Löwen hat der eine eine gelbe, der andere eine blaue Mähne. Einfache rothe Stauden vertreten die Stelle der Bäume. Die Geften der nackten, mit Schamfchürzen bekleideten Männer find fehr lebhaft. 3) Die Grotta del barone [3]. Ein einfacher Fries mit fchönen, grofsen Figuren ftellt Gottheiten dar, welche Kampfpreife vertheilen. Die Farben find lebendig. Die Bäume zeigen blaugrüne Blätter an rothen Stämmen. Der Stil ift beffer, als der der beiden anderen: ftreng archaifch, aber voll individuellen Lebens. — Die malerifche Entwicklungsftufe diefer drei Gräber ift im Ganzen immer noch eine primitive. Zwar wagte der Künftler gelegentlich fchon die Profilftellung der Geftalten mit einer Frontanficht zu vertaufchen, und überall ringt er nach porträthafter Naturtreue und lebendiger Bewegung, aber der ehrliche echte Archaismus zeigt fich noch überall.

Corneto. Grotta del morto. Grotta delle Iscrizioni. Grotta del barone.

Im Wefentlichen derfelben Stilentwicklung gehört auch 4) die Tomba del vecchio [4] an. Den Uebergangsftil zur folgenden Gruppe bezeichnen dagegen die fehr fchönen Gemälde 5) des fog. Grabes dei vafi dipinti [5]. An der einen Wand ift ein Gelage dargeftellt, keufch und anmuthig, man glaubt Bruder und Schwefter neben einander ruhen zu fehen. An der andern Wand ift eine Tanzfcene unter Myrtenbäumen abgebildet. Die Details, wie der Hund unter dem Ruhebette, find liebevoll behandelt. Man darf in der völligen Formenbeherrfchung, in der Freiheit der Umriffe diefes elegant archaifchen Stiles einen griechifchen Einflufs vermuthen.

Grotta del vecchio. Grotta dei vafi dipinti.

1) Mufeum Gregorianum I, t. 99.
2) Muf. Gregor. I, t. 103.
3) Muf. Gregor. I, t. 100.
4) Mon. dell' Inft. 1870. Vol. IX, t. 14 No. 1.
5) Mon. dell' Inft. 1870. Vol. IX, t. 13.

Uebergangsftil.

Unverkennbar aber ift diefer griechifche Einflufs, gegen welchen der nationale Realismus der Etrusker freilich zugleich fortwährend reagirt, in der folgenden Gruppe cornetanifcher Gräber, deren Wandgemälde einen weiteren Uebergang von archaifcher Gebundenheit zum freien Stile zeigen. Diefe Entwicklung, welche unter dem bald ftärker, bald fchwächer wirkenden Einfluffe der griechifchen Kunft vor fich gegangen, ift jedoch in ziemlich complicirtem Proceffe erfolgt, weshalb es gewagt erfcheint, die einzelnen Gräber der Gruppe ihrer chronologifchen Reihenfolge nach genau zu beftimmen. Während die

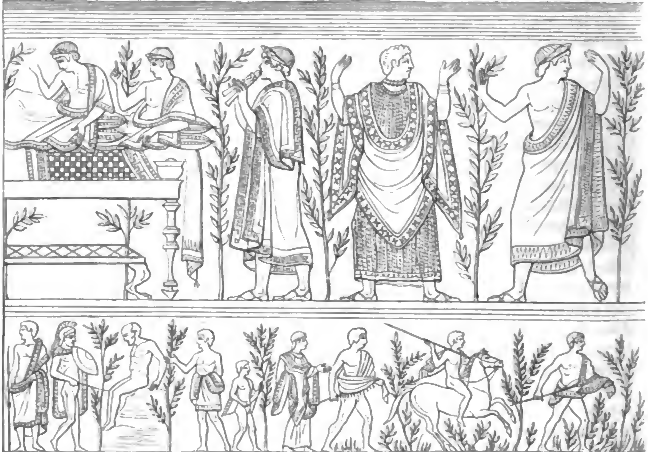


Fig. 26. Etrurifches Wandgemälde. Nach den Mon. dell' Inst.

Formen überall freier und edler, die Bewegungsmotive gemeffener, die Gewänder faltiger werden, ift das Princip der Farbengebung noch ein fchwankendes. Im Allgemeinen zeigt fich die Tendenz zu gröfserer Natürlichkeit und Frifche. Die Lippen werden roth gemalt, ja die Frauenköpfe zeigen bei ihrer helleren Hautfarbe in einigen Fällen bereits rothe Wangen, der Wandgrund ift in der Regel weifs, aber auch wohl einmal braun. Auf der Mehrzahl der hierher gehörigen Gemälde erfcheinen die Perfonen nach griechifcher Weife bekränzt. Den Gemälden der früheren Art fehlte diefer Schmuck.

Gehörten die Gräber der vorigen Gruppe wohl im Wefentlichen dem 5. Jahrhundert v. Chr. an, fo mögen diefe dem 4. Jahrhundert zuzufchreiben fein. Die beften von ihnen repräfentiren Fortfchritte, wie wir fie etwa der Kunft des Polygnotos zuzufchreiben gewohnt find; aber wenn die Entwicklung der technifchen Fortfchritte der Malerei in Etrurien auch derjenigen von Griechenland

im Ganzen parallel gegangen ſein mag, ſo haben wir doch allen Grund anzunehmen, daſs bedeutende Neuerungen, die ein griechiſcher Künſtler von Weltruhm durchgeſetzt, früheſtens ein halbes Jahrhundert ſpäter an den Wänden etruriſcher Gräber zum Durchbruch gekommen.

Es kommen hier hauptſächlich die folgenden vier Gräber in Betracht: 1) Grotta del citaredo [1]). Sie wird nach einem beſonders ſchönen Kitharoeden oder Citherſänger benannt, der in den Tanzſcenen ihrer Wandgemälde auftritt. Die Augen ſind immer noch unperſpectiviſch angebracht; die Oberſchenkel zeigen immer noch eine etwas unnatürliche Stärke; die Bewegungsmotive ſind immer noch zu gewaltſam, aber die Formengebung iſt eine weniger etruskiſch-realiſtiſche. Der griechiſche Idealismus bricht ſich Bahn. 2) Grotta del triclinio [2]). An den Seitenwänden ſind Tänzer und Tänzerinnen dar-

Grotta del citaredo.

Grotta del triclinio.



Fig. 27. Achilleus' Todtenopfer.
Wandgemälde aus Etrurien. Nach den Mon. dell' Inst.

geſtellt (die Männer dunkel, die Frauen hell), welche ſich unter Bäumen verſchiedener Art, in denen bunte Vögel ſitzen, in lebhaft bewegten Tänzen ergehen. An der Rückwand iſt ein Gaſtmahl gebildet. Die Farben ſind noch mehr oder weniger conventionell und bilden, in regelmäſsiger Wiederholung gleichmäſsig vertheilt, eine decorative Einheit des Geſammttones. Obgleich der Archaismus der Formengebung hier noch beſonders zu Tage tritt, ſo machen die Gemälde dieſes Grabes durch die Feinheit, Sauberkeit und Sorgfalt ihrer Durchführung doch von allen übrigen dieſer Gruppe den ſchönſten Eindruck. 3) Grotta Querciola [3]). In einem Streifen iſt ein üppiges Feſtmahl dargeſtellt, an einem anderen Streifen eine Eberjagd in einem Walde, der freilich nur durch wenige Bäume angedeutet iſt. Den Kampf der national-etruskiſchen Kunſt

Grotta Querciola.

1) Mon. dell' Inſt. 1863. Vol. VI, VII. t. 79.
2) Mon. dell' Inſt. 1831. Vol. I. t. 32.
3) Mon. dell' Inſt. 1831. Vol. I. t. 33.

gegen das eindringende Hellenenthum glaubt man gerade in diesen Gemälden deutlich zu erkennen. (Fig. 26). 4) Grotta del corso delle bighe [1]). Es sind Spiele, Tanzscenen, Wettfahrten und Gastschmäuse dargestellt. Die Zwiegespanne haben blaue oder grüne und rothe Pferde. Daneben ist die Zeichnung auffallend frei und vielleicht nur absichtlich alterthümlicher gehalten, als es dem Maler geläufig war.

Grotta del corso.

So geben uns die Gräber von Corneto einen hübschen Ueberblick über die gesammte archaische Malerei der etruskischen Gräber. Einen anderen Entwicklungsgang zeigen die Gräber von Chiusi [2]). Wir finden hier schon in der alten Zeit eine entschieden und mit Liebe auf griechische Vorbilder eingehende Schule, neben der aber, in anderen Gräbern vertreten, eine entschieden unabhängige einheimische Richtung hergeht. Die der Zeit des Schwindens des Archaismus angehörigen Gemälde des s. g. Grabes von 1833 zu Chiusi sind vielleicht die ältesten, in denen man eine richtige Profilstellung der Augen constatiren kann. Auf diese und auf andere Grabgemälde näher einzugehen, fehlt es hier an Raum.

Chiusi.

Grab von 1833.

Freier Stil.

Mit der archaischen Zeit hörte die Lust, Grabkammern mit Gemälden zu schmücken, in Etrurien aber keineswegs auf. Allen bisher besprochenen gegenüber ist eine ebenso grosse Reihe etrurischer Wandgemälde zu betrachten, welche der Zeit völlig freier Entwicklung, die hier wohl erst im dritten Jahrhundert vor Chr. eingetreten sein kann, angehören. In dieser Zeit sehen wir überall die national etrurische Richtung, in welcher bei dem angeborenen Realismus die Freiheit zur Rohheit geworden ist, einer durchaus hellenisirenden Richtung das Gleichgewicht halten: bald in getrennten Gemälden, die dann entweder der einen oder der anderen dieser Richtungen angehören, bald in einem und demselben Werke. Schöpfungen der letzteren Art sind vielleicht die lehrreichsten. Sie haben etwas von der ungefähr auf demselben Boden 16—1700 Jahre später blühenden toscanischen Kunst, welche ihr einheimisches realistisches Formengefühl ebenfalls mit einem erneuten Studium des classischen Alterthums in Einklang zu setzen suchte. Die Gemälde, welche dem voll freien Stil angehören, sind durch ihre Kenntniss der Körperformen, ihre Beherrschung aller Bewegungsmotive, ihre Fähigkeit, beliebige Verkürzungen darzustellen, durch ihre natürliche Wiedergabe der Farben der Wirklichkeit und oft auch durch ihre farbige Modellirung mit Licht und Schatten sehr klar charakterisirt. Besonders hervorgehoben zu werden verdient, dass, entsprechend dem immer weiter greifenden Hellenismus der Zeit, auch die Gestalten der griechischen Mythologie jetzt Eingang in die Gräber Etruriens finden. Hier können nur einige der wichtigsten hervorgehoben werden.

Grab von Orvieto.

Zwei verschiedene Hände erkennt man in den beiden Hälften des zweiten der 1863 von Conestabile bei Orvieto geöffneten Gräber [3]). Wir lassen dieses Grab bei Seite, um uns sofort den interessantesten und bezeichnendsten Werken der jüngeren Epoche zuzuwenden. Hierher gehören vor allen Dingen verschiedene Gräber von Vulci, in erster Linie das aus neun Kammern be-

Gräber von Vulci.

1) Mus. Gregor. I. t. 101.
2) Mon. dell' Inst. 1850. Vol. V. t. 14—16. l. 33—34.
3) *Conestabile*, Pitture murali etc. 1865.

ftehende grofse Grab, welches 1857 von François aufgedeckt wurde [1]). In François-Grab. verfchiedenen Kammern fehen wir hier verfchiedene Scenen der griechifchen Mythologie dargeftellt: den Raub der Kaffandra, Polyneikes und Eteokles, Neftor und Phoinix. Am bedeutendften aber find die Gemälde des viereckigen Schlufsraumes. Hier fehen wir auf der einen Seite ein etruskifches Menfchenopfer dargeftellt, wie fie fich in Etrurien lange bei Leichenfeierlichkeiten erhalten haben: einheimifche, meift bärtige, nackte und halbnackte Männer mit individuellen, zum Theil häfslichen Gefichtszügen durchbohren mit Schwertern ihre Opfer, die fich angftvoll flehend fträuben. An der anderen Seite find, gewiffermafsen vorbildlich und wie zur Entfchuldigung, die Menfchenopfer dargeftellt, welche Achilleus vor Troja den Manen feines Freundes Patroklos dargebracht. Charon, nach etruskifcher Vorftellung mit dem Hammer bewaffnet, fteht bereit, fein Opfer in Empfang zu nehmen. Die Gefichtsformen in diefer grofsen Gruppe find claffifcher, als die der Etrusker an der anderen Seite. Aber Agamemnon, Achilleus u. f. w. find auch hier mit etruskifchen Infchriften bezeichnet. (Fig. 27.) Von allen aus dem Alterthume erhaltenen Werken erinnert uns keins fo fehr, wie diefe, an die realiftifche neuere Kunft. Man könnte z. B. glauben, ein Werk der Richtung des Andrea del Castagno vor fich zu fehen. Der Realismus des verfchiedenen Gefichtsausdrucks, des herabtropfenden Blutes, der peinlichen Bewegungsmotive ift ein faft erfchreckender. Bei alledem aber ift die Grundlage griechifcher Formengebung hier nicht zu verkennen, und fo kommt es, dafs diefe Bilder uns faft mit Grauen erfüllen, aber doch mächtig zu feffeln wiffen.

Bei Corneto ift das intereffantefte Grab aus der Zeit der völlig freien Entwicklung erft im Jahre 1868 ausgegraben. Es ift die fog. tomba dell' Orco [2]), Tomba dell' Orco zu Corneto. welche aus drei Kammern befteht, die alle drei von verfchiedenen Künftlern ausgeführt fein müffen. Die erfte Kammer zeigt an der einen Seite eine der gewöhnlichen Bankettfcenen, an der anderen Seite Vorbereitungen zum Todtenopfer und dabei den etruskifchen Unterweltsdämon Charon mit Hammer und Flugeln. Von grünlicher Farbe fteht er da. Seine Nafe ift lang und fpitz. Die Zähne fletfcht er grinfend. Auffallend ift der dunkelblaue Rand, der die hellen Geftalten der Bankettfcene umzieht, theils wohl um fie von dem weifsen Grund beffer abzuheben, theils um die Nebel des Schattenreiches anzudeuten. Obwohl diefe Kammer die ältefte zu fein fcheint, gehören doch auch ihre Gemälde bereits der freien Entwicklung an. Die Verkürzungen der Körper wie der Gefichter find gefchickt gehandhabt. Die Pinfelführung ift fchon breit und malerifch; nur fehlt noch die eigentliche vollendete Licht- und Schattenmodellirung, wenngleich die Lichtftellen weifs gelaffen find. — In der zweiten Kammer finden wir die bedeutendften Gegenftände. Die ganze Unterwelt ift dargeftellt. An der Nordwand präfidiren Pluton und Perfephone. Aufserdem find an diefen und den anderen Wänden alle jene Dämonen und Helden dargeftellt, welche nach den altbekannten griechifchen Unterweltsmythen das Reich des Hades bevölkerten. Die Darftellungsweife ift wenigftens bei den Hauptgeftalten die der vollftändig emancipirten, des Helldunkels mächtigen

1) Mon. dell' Inft. 1859. Vol. VI. t. 31 u. 32.
2) Mon. dell' Inft. 1870. Vol. IX. t. 14 no 2 u. t. 15.

Pinfelführung. Wohl mufste ein Apelles fchon gelebt haben, ehe die etrurifchen Grabbilder folche technifchen Fortfchritte zeigen konnten. Die dritte Kammer ift offenbar noch viel jüngeren Datums. In einer Nifche ift Odyffeus dargeftellt, im Begriffe dem Kyklopen Polyphem das Auge auszuftechen. Der Stil ift ein vollkommen freier, laxer, ja carikirter. Da er mit demjenigen des graufigen geflügelten Typhonenbildes eines anderen Grabes, der 1832 aufgedeckten

Grotta del Tifone.

grotta del Tifone [1]), übereinftimmt, diefer aber fchon durch feine Umgebung fich als römifch-etrurifch charakterifirt, fo dürfen wir auch ihn der römifchen Zeit zufchreiben. — Als drittes Grab würde nach Helbig in diefe

Grotta Bruschi.

Reihe das von der Gräfin Bruschi erft vor kurzem entdeckte gehören. Tarquinii war römifche Municipalftadt geworden. Auch die Kunft erhielt, wie Brunn fagt, einen municipalen Charakter. Der helleniftifch-römifche Wandgemäldeftil, wie wir ihn in Rom und Pompeji maffenhaft finden, hatte fich in der erften Kaiferzeit über ganz Italien verbreitet. Die genannten Gemälde zeigen, dafs er feinen Weg auch in die Gräber Etruriens gefunden. So find die etruskifchen Wandgemälde die einzigen, an welchen wir die Malerei des Alterthums durch alle Phafen ihrer Entwicklung verfolgen können. Ihr bedeutender kunfthiftorifcher Werth ift damit erwiefen.

B. WANDGEMÄLDE AUS ROM UND DESSEN UMGEBUNG.

Kunftgefchichtliche Stellung der römifchen Wandgemälde.

Das Intereffe, welches die römifchen Wandgemälde uns einflöfsen, ift dem der etrurifchen faft entgegengefetzt. Sahen wir dort ziemlich einförmige, fich wiederholende Gegenftände, aber ein lange ftiliftifche Entwicklungsreihe, fo finden wir hier an den Wänden der römifchen Bauten faft nur Gemälde aus der letzten Zeit der Republik und der Kaiferzeit, die alfo durchaus der vollhelleniftifchen Entwicklung des Römerthums angehören, die uns aber durch die Mannichfaltigkeit ihres intereffanten Inhalts und die Schönheit ihrer Motive in hohem Grade feffeln.

Die Zahl der Wandgemälde, die feit der Zeit Papft Leo's X. bis auf unfere Tage zum kleineren Theil aus Gräbern, zum gröfseren Theil in Paläften, Villen und Thermen Roms und deffen Umgebung wieder ausgegraben find, ift eine fehr bedeutende. Die meiften derfelben find jedoch bereits wieder untergegangen und nur in Stichen erhalten. Die erhaltenen römifchen Wandgemälde find zum gröfsten Theil erft im Verlaufe unferes Jahrhunderts dem Tageslichte zurückgegeben.

Gefchichte der römifchen Wanddecoration.

Die grofse kunftgefchichtliche Wichtigkeit diefer römifchen Funde gegenüber den maffenweife zu Tage geförderten herculanifchen und pompejanifchen pflegt nicht genügend betont zu werden. Der Architekt Vitruvius, welcher etwa zur Zeit des Kaifers Auguftus lebte, giebt uns einen kurzen Abrifs der Gefchichte der Wanddecoration etwa feit den Tagen Alexanders des Grofsen [2]). Er conftatirt mit Bedauern einen Wendepunkt in dem Stil diefer Malereien in feinen Tagen, alfo am Anfang der Kaiferzeit. Anfangs habe man Marmorincruftationen an den Wänden nachgeahmt, auch diefelben wohl mit

1) Mon. dell' Inft. 1834. Vol. II, t. 4.
2) Vitruv VII. Cap. 5.

architektonifchen Gliederungen in Verbindung gefetzt, fpater, aber immer noch in der guten alten Zeit, habe man Gebäude, Säulen und Giebel nachgebildet, dabei offene Räume mit Bühnenhintergründen, Gänge mit Landfchaften, andere Orte mit mythologifchen Gemälden gefchmückt, kurz man habe Dinge an die Wände gemalt, welche als getreue Nachbildungen der Wirklichkeit erfchienen. «Aber», fährt Vitruv fort, «was die Alten aus dem Kreife der wirklichen Dinge fich zum Vorwurf nahmen, wird von der gegenwärtigen verderbten Mode verfchmäht. Denn auf den Wänden werden vielmehr abenteuerliche Mifsgeftalten, als wirkliche Nachbildungen von beftimmten Dingen gemalt, an die Stelle der Säulen z. B. werden Rohrftengel, an die Stelle der Giebel geftriemte und gefchweifte Zierrathen mit kraufen Blättern und fpiralförmig verfchlungenen Ranken gefetzt; Candelaber ftützen die Tempelchen; über den Giebeln fproffen aus dort wurzelnden Gewächfen mehrere zarte Stiele mit geringelten Ranken, auf welchen in finnlofer Weife Figuren fitzen; ja fogar aus den Blumen, welche die Stengel treiben, kommen Halbfiguren, bald mit menfchlichen, bald mit Thier-Köpfen zum Vorfcheine» [1]).

Diefen von Vitruv gefchilderten Entwicklungsgang der Wanddecorationen des helleniftifch-römifchen Alterthumes können wir fowohl an den erhaltenen campanifchen, als an den römifchen Malereien noch heute verfolgen. Die meiften Wanddecorationen von Herculaneum und Pompeji zeigen, ihrer Entftehungszeit entfprechend, den jüngeren, von Vitruvius fo bitter angefeindeten Stil. Daneben finden wir aber gerade dort einzelne erhaltene Beifpiele der älteren, ja fogar Analogien zu der älteften von Vitruv gefchilderten Art. In Rom dagegen können wir eine mittlere Phafe der Entwicklung, nämlich den Uebergang von der älteren, folideren architektonifchen Wandgliederung zu den moderneren Phantaftereien in befonders klarer Weife an charakteriftifchen Beifpielen verfolgen. Die jüngere, grotteske Decorationsweife zeigten z. B. die Wände der Trümmer von Nero's goldenem Haufe unter den Titusthermen. Raffael und Giovanni da Udine fahen und zeichneten diefe, eben nach den unterirdifchen «Grotten», in denen fie zum Vorfchein kamen, «Grottesken» genannten Malereien und verpflanzten fie in die Loggien des vaticanifchen Palaftes. Den ftrengeren älteren Stil, der die gemalte architektonifche Gliederung noch aus Pilaftern und Säulen, die wirklich tragen und ftützen können, beftehen läfst, zeigen z. B. die Trennungspfeiler der 1848—1850 auf dem esquilinifchen Hügel zu Rom ausgegrabenen Odyffeelandfchaften, die fchon ihrem Inhalte nach der älteren, zuerft von Vitruv genannten Claffe angehören. Die Wanddecorationen des Haufes der Livia dagegen, welches 1869 auf dem Palatin aufgedeckt wurde, gehören einem Uebergangsftil von der natürlicheren zu der phantaftifcheren Malweife an. Strenger architektonifch aber wirken wiederum die gemalten Pilafter einer neuerdings auf dem Quirinal aufgedeckten Wanddecoration [2]).

Stellung der Gemälde innerhalb der Decoration.

Eigentliche Gemälde nehmen nur in feltenen Fällen die ganzen Wände ein; in der Regel bilden fie Beftandtheile der gedachten architektonifch gegliederten Decoration; in der ganz leichten Gattung pflegen die wirklichen Gemälde wie umrahmte Bildchen eingefetzt zu fein. Ihre künftlerifche Würdigung können

1) Ueberfetzung von *F. Reber.* Stuttgart 1865.

2) Bulletino della Commissione archeologica communale di Roma; 1877, tav. I, II, III.

dieſe Gemälde daher nur in jener ihrer Eigenſchaft als Beſtandtheile einer geſammten Wanddecoration, nur in ihrer räumlichen und coloriſtiſchen Beziehung zu dieſer erhalten. Gleichwohl verſchieben wir eine ſolche Würdigung wegen der viel gröſseren Anzahl erhaltener pompejaniſcher Decorationen beſſer bis zur Beſprechung der letzteren und beſchränken uns daher hier im Weſentlichen auf die Einzelbetrachtung der wichtigſten in Rom und deſſen Umgebung ausgegrabenen Wandgemälde.

Ueberblick über die römiſchen Gemäldefunde.

Eine Ueberſicht über die ſeit der Renaiſſancezeit eines nach dem andern wiedergefundenen, aber auch eines nach dem andern wieder verloren gegangenen römiſchen Gemälde lieſse ſich nur auf Grund der alten Publicationen geben. Hier im Einzelnen auf dieſelben einzugehen, würde zu weit führen, würde auch nicht ohne Bedenken ſein, weil die Zuverläſſigkeit mancher dieſer älteren Reproductionen keineswegs über allem Zweifel erhaben iſt. Insbeſondere ſteht Pietro Santi Bartoli (1635—1700), der ſich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts groſse Verdienſte um die Vervielfältigung der Reſte altrömiſcher Malerei erworben, nicht mit Unrecht in dem Verdachte, ſeine zahlreichen, zum Theil erſt nach ſeinem Tode geſtochenen und herausgegebenen Zeichnungen durch allzufreie Auffaſſung und willkürliche Zuſätze für die kunſtgeſchichtliche Forſchung werthlos gemacht zu haben. Immerhin aber müſſen wir einen Augenblick bei den Reſultaten der Erforſchung dieſes Materials verweilen [1]).

Nicht erhaltene Funde. Grab der Naſonen.

Beſonders wichtig als Fundorte dieſer Gemälde ſind unter den Gräbern das Grab der Naſonen, unter deſſen bedeutenden Gemälden ein groſses Parisurtheil in weiter Landſchaft, eine Tigerjagd, eine Eberjagd und eine Hirſchjagd hervorgehoben werden können, und die Pyramide des Ceſtius, in welcher man einzelne ſehr elegante weibliche Figuren fand, ein leſendes Mädchen, eine Doppelflötenbläſerin, eine Tänzerin mit dem Tambourin u. ſ. w.

Pyramide des Ceſtius.

Unter den groſsen öffentlichen Bauten kommen für dieſe älteren Funde beſonders die Thermen in Betracht. In den Titusthermen fand man groſse und kleine Gemälde jeglicher Art, und man publicirte mehrere Dutzende derſelben. Unter ihnen befinden ſich Scenen der griechiſchen Mythologie, wie Bakchos in Begleitung einiger Muſen, des Hippolytos Abſchied von Phaidra und Ares und Aphrodite; daneben Scenen, welche man mit Recht oder Unrecht auf die römiſche Geſchichte bezog, wie Mars, welcher der Rhea Silvia erſcheint, und Coriolanus, welcher von ſeiner Mutter Abſchied nimmt; aber die Scenen des täglichen Lebens wiegen vor: Hochzeit und Geburt, Erntewagen, Weinleſe, Jünglinge, die zum Kriege aufbrechen und aus demſelben zurückkehren, Opferſcenen und einzelne Geſtalten verſchiedener Art.

Titusthermen.

Trajansthermen.

In den Trajansthermen ſoll dagegen wenigſtens eines der fünf groſsen und intereſſanten Gemälde gefunden ſein, welche, nach Zeichnungen der Sammlung Campana, erſt 1839 und 1840 in den Monumenten des archäologiſchen

1) Die hauptſächlichſten und am leichteſten zugänglichen alten Werke ſind die folgenden: Le pitture antiche delle Grotte di Roma e del Sepolcro de' Nasoni, disegnati da *P. S. Bartoli* e *Franc. Bartoli.* Text von Bellori und de la Chausse. Roma 1706. — Gli antichi sepolcri ovvero mausolei Romani etc., disegnati da *P. S. Bartoli.* Roma 1727. — Collection des tableaux et arabesques antiques trouvés à Rome dans les thermes de Titus par *N. Ponce.* — Viaggio pittorico della Villa Adriana di Tivoli *d'Agosto Penna.* 1826 ff. tav. CXXXIII ff.

Inftituts veröffentlicht worden find [1]) Man glaubt hier grofse Compofitionen des Cinquecento, etwa der Schule Raffael's, vor fich zu haben.

Zu den untergegangenen römifchen Gemälden gehören auch diejenigen der Villa Hadrian's bei Tivoli, welche am Anfang unferes Jahrhunderts von Marco Carloni gezeichnet worden. Es find zehn grofse Gemälde aus der griechifchen Götterfage und dem römifchen Mythos, etwas lockere Compofitionen, die vor grofsem landfchaftlichen Hintergrunde fpielen. Schon zu Winckelmann's Zeiten war auch die grofse und intereffante Landfchaft untergegangen, welche unter dem Palafte der Fürften von Paleftrina ausgegraben und von dem berühmten vaticanifchen Gelehrten Holftenius fchon 1676 unter dem Namen eines Nymphaeums publicirt wurde [2]).

Villa Hadrians.

Nymphaeum.

Man ficht, wenn alle feit der Renaiffancezeit in Rom gefundenen, aber wieder untergegangenen antiken Wandgemälde erhalten wären, fo würden wir ein reiches Material für die Gefchichte der Malerei in den letzten Jahrhunderten des Alterthums befitzen. Wie die Sachen liegen, müffen wir uns damit begnügen, zu conftatiren, dafs, fchon nach unferer Kenntnifs des Verlorenen zu urtheilen, in allen Jahrhunderten der römifchen Kaiferzeit die Wandmalerei eine dominirende Stellung in der Ausfchmückung von Baulichkeiten jeder Art eingenommen, dafs ihr Stoffgebiet ein faft unbegrenztes gewefen, indem fie Alles, was Mythologie und Gefchichte, was das tägliche Leben der Menfchen und die landfchaftliche Natur darbot und was die leichten Spiele einer bunten Phantafie erzeugen konnten, für künftlerifch verwerthbar hielt, dafs aber fchon in den dargeftellten Gegenftänden das Hellenenthum vorwog, deffen Formengebung fich ebenfalls, wenn auch verwafchen und verfallend, in diefer Kunftwelt wiederfpiegelt.

Die heute wirklich noch erhaltenen Gemälde, faft durchweg andere, als jene, beftätigen diefen Eindruck und illuftriren das fchon gewonnene Refultat in lebendiger Weife.

Winckelmann kannte bis 1764 nur zwölf römifche Wandbilder aus eigener Anfchauung, unter denen die f. g. Aldobrandinifche Hochzeit und die lebensgrofsen Bilder der thronenden Roma und der liegenden Venus im Palafte Barberini die berühmteften waren. Dank den Ausgrabungen, deren Zeugin die letzte Generation war, ift das heute nun freilich anders geworden. In und um Rom find antike Wandgemälde in beträchtlicher Anzahl zu fehen.

Erhaltene Gemälde.

Theils hat man diefelben an den Wänden gelaffen, an denen fie gefunden, theils hat man fie mit dem Kalkbewurf, auf den fie gemalt, losgebrochen und in Sammlungen untergebracht. Von römifchen Sammlungen enthält diejenige des Laterans einige der Verfallzeit angehörige Bilder aus Gräbern von Oftia, unter denen als mythologifche Darftellung ein Unterweltsbild mit Orpheus und Eurydike, Pluton und Perfephone, Oknos mit der feilfreffenden Efelin, fowie dem Pförtner Janitor in ftreng fymmetrifcher und reliefartiger Bildung hervorgehoben, von denen als fauberes Stillleben aber die Darftellung eines auf zwei Aepfeln fitzenden Rebhuhns genannt fein möge. — Eine Reihe von

Ihr heutiger Zuftand.

Sammlung des Laterans.

1) Vol. III. tav. 9. 10. 11. 21. 22.

2) Vetus pictum Nymphaeum exhibens; ed. L. Holftenius, Roma 1676. Man vergl. des Verfaffers »Landfchaft in der K. d. alt. Völker«, S. 316 f.

Palazzo Rofpigliofi.

Wandgemälden enthält auch der Palazzo Rofpigliofi; unter ihnen noch einige der früher publicirten, aus den Bädern Conftantins. In der

Villa Albani.

Villa Albani wird die anmuthige idyllifche Landfchaft aufbewahrt, die 1764 an der Via Appia gefunden und fchon von Winckelmann befprochen und publicirt ift. —

Vaticanifche Sammlung.

Die vaticanifche Sammlung aber enthält in einem Zimmer ihrer Bibliothek die intereffanteften der von ihrem Mauerwerk losgelöften römifchen Wandgemälde.

Bilder aus Tor Marancia.

Die aus Tor Marancia ftammenden Darftellungen der wegen feltfamer Liebesneigungen bekannten Frauen, unter denen Pafiphaë mit dem Stier, Phädra, Myrrha, Kanake und Skylla durch Infchriften beglaubigt find, zeichnen fich durch einen nachdenklichen Ausdruck ihrer Gefichter aus, gehören fonft aber nicht eben zu den vorzüglichften Reften alter Malerei. Befonders hervorgehoben aber mufs zunächft die vielbefprochene

Aldobrandini'fche Hochzeit.

Aldobrandinifche Hochzeit werden[1]) (Fig. 28.). Es ift dies ein langgeftrecktes, aus zehn reliefartig, felbft friesartig vor fehr einfachem Hintergrunde angeordneten Figuren beftehendes Gemälde, das fich leicht in drei Theile zerlegen läfst. In der Mitte, auf dem Hochzeitslager fitzt die verfchleierte



Fig. 28. Aldobrandinifche Hochzeit. Nach einer Aquarell-Copie von O. Donner im archeologifchen Mufeum zu Halle.

1) *Böttiger*: Die aldobrandinifche Hochzeit, Dresden 1810.

Braut mit züchtig gesenktem Haupte. Eine bekränzte, halb entblößte weibliche Gestalt sitzt neben ihr und redet ihr zu; eine dritte hält Salböl und



Fig. 29. Odysseelandschaft. Unterweltsbild. Wandgemälde vom Esquilin zu Rom.

Schale bereit. Der Bräutigam, welcher bekränzt und mit entblößtem Oberkörper dargestellt ist, harrt auf einer Schwelle zu Füßen des Kopfendes

des Bettes. Er foll wohl an der Schwelle des Brautgemaches fitzen. Im Hintergemache, links vom Befchauer, bereiten Frauen ein Bad. Im Vorgemache, rechts vom Befchauer, celebriren drei Frauen ein Opfer mit Gefang und Leierfpiel. Diefem 1606 beim Bogen des Gallienus aufgefundenen und nach feinem erften Befitzer, dem Cardinal Aldobrandini, benannten Gemälde mag ein befferes Vorbild zu Grunde liegen. Unfer Exemplar felbft ift in der Compofition zwar nicht malerifch, aber gefchmackvoll. Es zeigt auch viele fchöne Einzelmotive, eine milde, harmonifche Färbung und ift von jenem Hauche ernfter, ftiller Anmuth umweht, den man nur in der Antike findet. Aber die malerifche Technik ift unbedeutend; über die handwerksmäfsig decorative Flüchtigkeit faft aller, von Stubenmalern hergeftellten, erhaltenen ähnlichen Werke erhebt es fich keineswegs. — Die intereffanteften Bilder der vaticanifchen Bibliothek find ohne Zweifel die berühmten grofsen Odyffeelandfchaften, welche in den Jahren 1848—1850 auf dem esquilinifchen Hügel zu Rom ausgegraben wurden[1]. Es find fechs vollftändig erhaltene und ein halbirtes Gemälde, zu denen noch ein leider faft ganz zerftörtes hinzukommt. Ein hohes Intereffe gewähren diefe Bilder zunächft von Seiten ihres figürlichen Theiles als faft genau an den Text fich anfchliefsende Illuftrationen zur Odyffee; und zwar ftellen die erften drei Bilder, wie die an fie fich anfchliefsende Hälfte des vierten, das Laiftrygonen-Abenteuer dar. Von der Mitte des vierten bis wahrfcheinlich zum Ende des zerftörten fechften reicht das Kirke-Abenteuer, und hieran fchliefst fich auf dem fiebenten und dem nur zur Hälfte erhaltenen achten Gemälde eine Darftellung der Nekyia, des Befuches des Odyffeus in der Unterwelt, an. (Fig. 29.) Die ganze Reihe der erhaltenen Bilder illuftrirt daher einen zufammenhängenden Theil des alten Epos, nämlich von Gefang X, v. 80 bis Gefang XI, v. 600. Die einzelnen Geftalten find zum Ueberflufs meift durch griechifche Infchriften beglaubigt. Ein ferneres hohes Intereffe gewähren diefe Gemälde als decorative Einheit betrachtet. Sie find nur ein Stück eines verlorenen Ganzen, welches an dem unteren Theil der Wände eines gröfseren Raumes entlang lief, einer Art Fries, der freilich durch gemalte hochrothe Pilafter in einzelne Gemälde abgetheilt wurde. Doch fallen deren landfchaftlich malerifche Einheiten nicht mit den Pilafterumrahmungen zufammen. Vielmehr find deutliche Uebergänge in den Linien fowohl, wie in den Farben, von Bilde zu Bilde bemerkbar, fodafs wir ohne die Trennung durch jene gemalten Pfeiler in unmerklichen Uebergängen von einer Scene zur anderen geleitet würden. Die Farben, die in den einzelnen Gemälden vorherrfchen, find gelb-braun und grün-blau. Die blendend hochrothen Pilafter, welche fie trennen und das Ganze zu decorativer Einheit zufammenfaffen, heben fich mit der prächtigften Wirkung von jenen Farben ab. Das bedeutendfte Intereffe flöfsen uns diefe Gemälde aber in ihrerEigenfchaft als grofse Landfchaften ein. Das von den vorfpringenden gelben Felfen begrenzte Laiftrygonenland, die weite blaue Meeresbucht, von deren Felfenhöhen herab die fteinfchleudernden Riefen die Schiffe der Griechen zerfchmettern, der Palafthof der Kirke, der, wie fich aus der perfpectivifchen Behandlung jener Trennungs-

Odyffeelandfchaften.

---

1) *K. Woermann*: Die antiken Odysseelandfchaften. München 1876. Chromolithographifche Reproductionen und Text.

pfeiler nachweiſen läſst, das Mittelbild der Reihe geweſen ſein muſs, endlich das mächtige Felſenthor am Meeresſtrande, welches ſich als Eingang in die Unterwelt darſtellt und mit maleriſcher Wirkung einen breiten Lichtſtreifen in das dunkle, dichtbevölkerte Schattenreich hineinfallen läſst, gewähren abgerundete landſchaftliche Gemälde, wie man ſie vor ihrer Entdeckung dem ganzen Alterthume nicht zugetraut haben würde. Vitruv rechnet Odyſſeelandſchaften dieſer Art zu den Gemälden, mit welchen man in der guten alten Zeit, ehe das Verderben der verſchnörkelten Grottesken eingeriſſen, die Gänge bemalt. Der Erfindung nach dürfen wir dieſe Gemälde daher wohl in die helleniſtiſche Zeit ſetzen. Ausgeführt ſind ſie aber, wie man auch aus dem Mauerwerk, das ſie ſchmückten, nachgewieſen hat, in der letzten Zeit der Republik oder in der erſten Kaiſerzeit. Iſt die Auffaſſung der Natur hier auch eine durchweg decorative, wie auch die Farben, welche in conventionellen groſsen Partien ſogar die Luftperſpective deutlich wiedergeben, mehr willkürlich, zur Erreichung der gewünſchten Geſammtſtimmung, als im Einzelnen naturaliſtiſch correct gewählt erſcheinen, ſo iſt ſie doch eine groſsartige und anſchauliche, keineswegs poeſieloſe. Jedenfalls ſtehen dieſe Gemälde einzig unter allen erhaltenen Werken des Alterthums da.

Fragmente römiſcher Wandmalereien befinden ſich auch zerſtreut in verſchiedenen Sammlungen; ſo z. B. die ſchönen, mit griechiſchen Inſchriften verſehenen Geſtalten eines Grabes der Campagna, von denen E. de Chanot kürzlich Aphrodite und Myrtilos in der Gazette archéologique (1875, pl. 5 u. 6) publicirt hat. Die Louvre-Sammlung enthält Mehreres der Art.

Gemälde an ihren urſprünglichen Fundorten.

Auſser dieſen, in Sammlungen verbrachten Gemälden ſind in und um Rom aber auch eine Reihe von Gemälden an ihren urſprünglichen Fundorten und eigenen Wänden erhalten.

Gräber der Via Latina.

In der Umgebung Roms haben zunächſt einige Gräber ihren maleriſchen Schmuck bewahrt. Das ſog. »zweite« Grab der Via Latina [1]) enthält in ſeiner erſten Kammer die Reſte einer groſsen Berglandſchaft mit wilden Thieren, in ſeiner Hauptkammer eine prächtige aus Stuccoplaſtik und Malerei zuſammengeſetzte Deckendecoration, in welcher acht anmuthige kleine Landſchaftsbildchen durch ihre eigenthümliche perſpectiviſche Anordnung beſonderes Intereſſe erregen. Man ſchreibt dieſses Grab der Zeit der Antonine zu.

Villa Pamfili.

Späteren Datums noch müſſen die 1838 entdeckten kleinen Gemälde ſein, welche in ſtreifenartiger Anordnung das Columbarium der Villa Pamfili ſchmücken. Alle möglichen mythologiſchen, auf den Cultus bezüglichen, genrehaften und landſchaftlichen Scenen ſind hier auf weiſsen Grund als flüchtige Skizzen hingeworfen, ein Beweis der Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher auch untergeordnete Handwerker der Spätzeit, überlieferten Traditionen folgend, den Pinſel zu führen verſtanden [2]).

Villa ad Gallinas.

Von den antiken Villen in der Umgebung Roms zeichnet ſich ein Saal der ſog. Villa ad Gallinas der Livia, die im Jahre 1863 ausgegraben wurde,

1) Hauptpublication in den Mon. dell' Inſt. VI. tav. 49—53 durch *Eug. Peterſen.*

2) Diejenigen dieſer Gemälde, von denen ſich Ruſpi's Copien im Antiquarium zu München befinden, hat *Jahn* in den Abhdlgn. der k. bayr. Akad. d. Wiſſenſchaften, Cl. I, Bd. VIII, 1858 S. 229 ff. veröffentlicht. Ueber die landſchaftlich intereſſanten Gemälde aus einem Grabe der Vigna Saſſi, welche von Secchi 1843 veröffentlicht worden, vgl. *Woermann*: »Landſchaft«, S. 333 ff.

durch ein wichtiges Gemälde aus, welches eine ganze Claffe am trefflichften repräfentirt. Es ift die grofse Darftellung eines üppigen Gartens, welche alle vier Wände des Saales füllt, fo dafs der Befucher felbft in einem prachtvollen Luftparke zu ftehen glaubt [1]). Im vollen Gegenfatze zu den Odyffeelandfchaften ift hier die Abficht eine zugleich realiftifche, nicht eine nur decorative. Ueber dem Sockel ift zunächft, als Vordergrund des Ganzen, ein von Stacketen eingefafster fchmaler Rafenftreifen gemalt. Zwifchen den Stacketen fpazieren hühnerartige Vögel, fprieffen Gras und Kräuter und blühen bunte Blumen; in nifchenartigen Einbiegungen des Stacketes erheben fich die ftattlichen Hauptbäume des Bildes, dunkle, energifche Nadelhölzer, und an einer Seite ein Eichbaum, in deffen Zweigen ein reizendes Vogelneft angebracht ift. Den ganzen Hintergrund füllt ein dichter, anmuthiger Wald von Palmen und Fruchtbäumen der mannigfaltigften Art, die fich, fehr charakteriftifch gebildet, aus einem Unterholz von Rofenfträuchern und anderen Blüthenbüfchen erheben. Im fernften Hintergrunde wachfen Cypreffen. Die Horizontlinie ift hinter diefem blühenden und üppigen Dickicht als grüner Streifen angegeben. Darüber fteigt der blaue Himmel empor. Menfchliche Staffage ift nicht dargeftellt, aber eine bunte Vogelwelt belebt den künftlichen Wald. Die Ausführung diefes Gemäldes ift, obgleich breit und flott, doch fehr naturaliftifch, forgfältig und gediegen. Da jener Maler *Ludius* (oder wie er hiess) nach Plinius diefe Gattung erfunden, und da das in Rede ftehende Gebäude der kaiferlichen Familie zur Zeit des Ludius angehört hat, fo wäre es nicht unmöglich, dafs, wie fchon Brunn bemerkt hat, diefer Maler das Gemälde eigenhändig ausgeführt hätte. Es würde dann als einziges erhaltenes Gemälde, welches von der Hand eines durch die Schriftquellen bekannten Künftlers herrührte, von ganz befonderem Intereffe fein. Aber beweifen läfst fich diefe Hypothefe nicht.

Gemälde-ausgrabungen auf dem Palatin.

In der Stadt Rom felbft haben fich in den verfchiedenen grofsen Thermen nur fchwache Refte ihrer einftigen Gemälde erhalten; bedeutende Refte find, von einzelnem weniger Wichtigen abgefehen, hauptfächlich in den erft unter Napoleon III. auf dem Palatin ausgegrabenen Kaiferpaläften gefunden worden. Auf die Malereien der hier befindlichen, fchon länger bekannten fogen. Bäder der Livia will ich nicht eingehen; ebenfowenig auf einzelne Bildchen, die fich im Palafte des Caligula gefunden haben.

Haus der Livia.

Vor allen Dingen zeigt das Haus der Livia in verfchiedenen Sälen wohlerhaltene und wichtige Malereien [2]). Von den mythologifchen Gemälden des gröfsten Raumes diefes Haufes, des tablinum, enthält das eine die Darftellung der von Argos bewachten und von Hermes befreiten Io, die möglicherweife an die alte Darftellung des Nikias, jenes Zeitgenoffen Alexanders des Grofsen, anknüpft (fiehe oben S. 36); das andere zeigt eine echt helleniftifche Scene, die den Eindruck einer grofsen mythologifchen Landfchaft macht. Es ift die Sage von der Liebe zwifchen dem Kyklopen Polyphem und der fchönen Meernymphe Galateia. Von einem Eros gezügelt, fteht

---

1) Theilweife publicirt in der Leipz. Illuftr. Ztg. vom 30. Nov. 1867.

2) Publicirt in der Revue archéologique XXI, Mai 1870. Photographien der Gemälde nach Aquarellen, zufammengebunden unter dem Titel: Plan et peintures de la maison paternelle de Tibère César.

der riefige Unhold bis an die Bruft zwifchen Klippen im Waffer. Galateia blickt fich fpöttifch nach ihm um und reitet auf einem Seepferde davon. In einiger Entfernung tauchen zwei ihrer Gefpielinnen erftaunt aus dem Waffer. Ein drittes überhöhtes Bild diefes Raumes zeigt eine römifche Strafse. Hohe, mehrftöckige Häufer find dargeftellt; auf Balkonen und in Loggien ficht man verfchiedene Staffagefiguren. Auf der Strafse felbft wandelt eine Frau mit einem Kinde. Kleinere Bilder desfelben Raumes ftellen genrehafte Scenen



Fig. 30. Religiöfes Genrebild.
Wandgemälde vom Palatin in Rom. Nach einer Photographie.

aus dem Frauenleben dar. Das Triclinium dagegen weift zwei phantaftifche grofse Landfchaften auf, deren Mittelpunkte kleine Heiligthümer mit heiligen Bäumen auf fchroffen Felfen bilden. Ein anderes Zimmer des Haufes der Livia zeigt recht intereffante, wenngleich auf gelbem Grunde faft monochrom (mit braunen Schatten und weifsen Lichtern) behandelte, langeftreckte aber niedrige Landfchaftsfriefe, die uns ein ländliches Strafsenleben des Alterthums mit reicher Staffage fo anfchaulich darftellen, wie keine Schilderungen der Schriftfteller. In den letzten Jahren find an verfchiedenen Stellen Roms von Neuem verfchiedene Wandgemälde blofsgelegt worden, unter denen die Darftellungen

altitalischer Mythen in einem Grabe auf dem Esquilin die interessantesten zu sein scheinen [1]).

Bedeutung der römischen Wandgemälde.

So gewinnen wir durch die Betrachtung der Wandgemälde Roms mit einem Male eine ganz andere Illustration der Nachrichten der alten Schriftsteller über die Malerei, als wir sie aus den kleineren, früher besprochenen Werken gewinnen konnten. Wir stehen in der That einer vollständig frei entwickelten Malerei gegenüber, welche die Gesetze der Perspective mit Bewufstsein freilich nur bei geraden Frontansichten von architektonischen Gegenständen anwandte, bei allen complicirten Darstellungen aber sich einer oft ausreichenden Gefühlsperspective bediente, einer Malerei, welche die Regeln der Modellirung und der Licht- und Schattengebung mit voller Freiheit handhabte und welche sich mit grofsen figurenreichen Compositionen ebenso geschickt abzufinden wufste, wie mit zierlichen ornamentalen Einzelgestalten. Und wenn allen diesen Gemälden eine gewisse oberflächliche Leichtigkeit, eine nur auf momentane Wirkung berechnete routinirte Flüchtigkeit anhaftet, so müssen wir bedenken, dafs wir es hier eben nicht mit den Meisterwerken berühmter Künstler, sondern nur mit mehr oder weniger handwerksmäfsigen Erzeugnissen einer blühenden Kunstindustrie, durchweg mit Werken namenloser Arbeiter zu thun haben. Während doch selbst einige Vasenmaler sich für bedeutend genug hielten, ihren Namen ihren Gemälden beizusetzen, finden wir keinen Wandmaler, weder in Rom noch in Pompeji, der das gewagt hätte. Welche Vorbilder aber müssen diesen ehrsamen Decorationsmeistern zu Gebote gestanden haben, welche Traditonen müssen in ihren Werkstätten gehegt worden sein, welche Fülle eigenen künstlerischen Gefühls mufs in ihnen gelebt haben, wenn die besten ihrer Werke, unter denen sich schablonenhafte Wiederholungen niemals finden, uns heute noch lebhaft zu fesseln vermögen, wenn erst in den späteren Jahrhunderten der Kaiserzeit, als es schon lange keine namhaften Kunstmaler mehr gegeben, ein Verfall auch dieser Wanddecorationsmalerei eintritt, der in primitive Roheit ausartet!

C. UNTERITALISCHE WANDGEMÄLDE.

Griechische Cultur in Unteritalien.

Lange ehe die Römer den Hellenismus vollständig in sich aufgenommen hatten und lange ehe ganz Italien sich den Eroberern gebeugt hatte, war in den grofsen, als griechische Colonien gegründeten Küstenstädten Unteritaliens echthellenisches Leben zu Hause. Griechische Sprache, Kunst und Sitte wurden hier kaum weniger gepflegt, als im griechischen Mutterlande.

Daher sehen wir denn grofsartige Reste echt griechischer Tempelbauten nicht nur auf Sicilien, sondern auch auf dem Festlande, wie vor allen Dingen in Paestum, der alten Stadt Poseidonia, in unsere Tage hereinragen; und manches vorzügliche Werk griechischer Plastik ist an diesen Stätten wieder aufgefunden worden.

Die Malerei ist die vergänglichste der Künste. Reste von griechischen Wandmalereien sind in den eigentlichen grofsgriechischen Städten nur sehr spärlich wieder zum Vorschein gekommen. Doch mufs hier einiger schöner

1) Bulletino dell' Instituto. 1876, p. 5 ff. — Mehreres im Bulletino della Commissione communale di Roma.

Gemälde gedacht werden, die ebenfalls zu Paeftum ausgegraben worden und im Mufeum zu Neapel aufbewahrt werden. (Fig. 31.) Auf weifsem Grunde find mit frifchen Farben einfache, aber inhaltreiche Scenen dargeftellt: Krieger, welche von der Schlacht heimkehren; die Weiber, welche fie empfangen und ihnen Erfrifchungen darreichen; die daheimgebliebenen Landsleute der Sieger, welche diefe feftlich eingeholt haben und jetzt an ihre Arbeit zurückkehren. Unter den Kriegern fällt der bärtige Standartenträger, unter den waffenlofen Reitern ein Jüngling auf, der freudig auf feurigem Roffe dahinfprengt. Dafs wir es hier mit einer griechifchen Kunft zu thun haben, läfst fich nicht beweifen, ift aber wahrfcheinlich. Paeftum verlor feine hellenifche Selbftändigkeit an die Lucaner, welche es im vierten Jahrhundert v. Chr. eroberten. Lucanifch und nicht griechifch find daher auch die Koftüme der dargeftellten Perfonen; auch die Profile find nicht die reingriechifchen, wenigftens nicht die idealgriechifchen, fondern zeigen etwas von nationaler Individualität. Aber der Stil diefer Gemälde darf im Ganzen als ein fo rein griechifcher bezeichnet werden, wie er uns in anderen Wandgemälden nicht erhalten ift. Er fteht an der Wende zur völlig freien Entwicklung, und es fteht in der That nichts im Wege, anzunehmen, dafs es ein griechifcher Künftler gewefen ift, welcher in Solde eines der lucanifchen Eroberer diefe Gemälde gemalt hat. Sie find von einer innerlich lebendigen und äufserlich ruhigen Grazie, wie fie eben nur der griechifchen Kunft eigenthümlich gewefen ift [1]). *Wandgemälde von Paeftum.*

Nachdem wir diefe intereffanten Proben alterthümlicher unteritalifcher Malerei vorweg betrachtet, ftehen wir hier im Uebrigen einem ziemlich gleichartigen, aufserordentlich umfangreichen Material gegenüber, nämlich den Wandgemälden der im Jahre 79 n. Chr. durch den Vefuv-Ausbruch verfchütteten Städte Campaniens, Stabiae, Herculaneum und Pompeji. Diefe feit der Mitte des vorigen Jahrhunderts nach und nach der Welt zurückgegebenen Gemälde befinden fich theils losgebrochen im Mufeum von Neapel, in deffen unterem Stockwerk fie weite Säle füllen [2]) — theils noch an den Wänden, für die fie gemalt worden. In Stabiae, wo man fchon lange aufgehört hat, Nachgrabungen zu machen, find freilich keine Gemälde mehr an Ort und Stelle zu ftudiren; in Herculaneum, wo man anfangs die wichtigften Funde machte, jetzt aber nur langfam weitergräbt, find nur wenig Bilder noch an ihren Wänden zu finden. In Pompeji dagegen, deffen Ausgrabungen feit dem Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts der günftigen Terrainverhältniffe wegen ganz in den Vordergrund getreten find, fchmückt gegenwärtig wohl die Mehrzahl aller aus dem Alterthume erhaltenen Wandgemälde noch diefelben Wände, denen der Zimmermaler fie eingefügt. *Die Wandgemälde der vom Vefuv verfchütteten Städte.* *Ihre Ausgrabung und Aufbewahrung.*

Um die Katalogifirung, Gruppirung und kunftgefchichtliche wie künftlerifche Würdigung diefes reichen Materials hat fich neuerdings W. Helbig die gröfsten Verdienfte erworben [3]). In feinem Verzeichnifs der campanifchen *Ihre Katalogifirung.*

---

1) Mon dell' Inft. 1865 Vol. VIII, tav. XXI (Helbig.)

2) Die Anzahl der in verfchiedene Sammlungen Europas gelangten campanifchen Wandgemälde ift eine fo verfchwindend kleine, dafs wir fie neben der in Unteritalien verbliebenen Maffe nicht zu berückfichtigen brauchen.

3) *W. Helbig*: die Wandgemälde Campaniens, nebft einer Unterfuchung über deren Technik von *Otto Donner*, Leipzig 1868. — *W. Helbig*: Unterfuchungen über die campanifche Wandmalerei,

Wandgemälde zählte diefer Gelehrte im Jahr 1867 bei der Vollendung feines Manufcriptes faft 2000 Nummern. Darin waren aber unzählige Bildchen von geringerer felbftändiger Bedeutung, wie z. B. hunderte von kleinen Landfchaftsbildchen nicht mit einbegriffen; und die in dem letzten Decennium rüftig fortgefetzten Ausgrabungen haben auch die felbftändig zählbaren Nummern wieder um viele hunderte vermehrt. Unfere Aufgabe an diefer Stelle kann nur fein, diefes reiche Material von einigen allgemein wichtigen Seiten zu beleuchten.

Ihr Gefammtcharakter.

Es kann zunächft nicht nachdrücklich genug betont werden, dafs diefe ganze Malerei nur eine decorative Stubenmalerei ift. Die Decoration der Innenräume war den alten Griechen von jeher eine Sache, die ihnen am



Fig. 31. Heimkehrende Krieger.
Wandgemälde aus Paeftum. Nach Mon. dell' Inst. Vol. VIII, tav. 21.

Herzen lag. Ueber die Wanddecorationen in der altclaffifchen Zeit vor Alexander dem Grofsen find wir jedoch, da keine Beifpiele derfelben erhalten find, faft nur auf Vermuthungen angewiefen [1]). Vor unfern Augen liegen nur fpätere Arbeiten diefer Art; aber Rom, Herculaneum und Pompeji zeigen uns derartige, jedenfalls keinen früheren, als den helleniftifchen Stil der Diadochenzeit repräfentirende Decorationen in grofser Fülle. Geblendet von ihrem

Leipzig 1873. — Die frühere Literatur, einfchliefslich der grofsen Publicationen, ift eine fehr reichhaltige. Hervorgehoben feien: Le antichità d'Ercolano, Napoli 1757—1792. Die der Malerei gewidmeten fünf Bände diefes grofsen Werkes der herculanifchen Akademie find: I, II, III, IV, VII. — *W. Zahn*: Die fchönften Ornamente und merkwürdigften Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae, Berlin 1828—1852. — *Ternite*: Wandgemälde aus Herculanum und Pompeji, 1858 gefchloffen. — *Raoul Rochette*: Choix de peintures de Pompei, Paris 1844 ff. — *Mufeo Borbonico*, Vol. I, 1824, bis Vol. XVI, 1857. — *W. Gell*: Pompejana, London 1824 und 1832. — *Niccolini*: Le case ed i monumenti di Pompei, Neapel, feit 1854. — Neuere Werke: Giornale degli scavi di Pompei, Nuova Serie, Neapel, feit 1868. — *E. Prefuhn*: Pompejanifche Wanddecorationen, Leipzig 1877.

1) Vgl. oben S. 39. Anm. 1.

Reichthum und ihrer Mannigfaltigkeit, vermochte man anfangs keine verfchiedenen Entwicklungsphafen derfelben zu unterfcheiden. Alles fchien freie Phantafie, Laune und Willkür. Erft neuerdings hat man, geftützt auf Vitruv's Nachricht über die Entwicklung der Wanddecorationen feit der Diadochenzeit, angefangen, verfchiedene Stilepochen befonders in der pompejanifchen Decorationsmalerei zu unterfcheiden. Wir verdanken diefe verdienftvollen Unterfuchungen hauptfächlich A. Mau [1]). In der campanifchen Wandmalerei kann man nun zwar die Entwicklung von der Lockerung der ftreng ftructiven Wand-

Ihre hiftorifche Stilentwicklung.



Fig. 32. Pompejanifche Wandmalerei. Nach einer Photographie.

gliederung aufwärts bis zur ftreng architektonifchen Gliederung kaum fo deutlich erkennen, wie in der römifchen (oben S. 109), aber man kann fie dafür noch weiter hinauf, bis zu den Phafen, mit deren Schilderung Vitruv beginnt, verfolgen. Für diefe ganze Entwicklung bis zum Beginne der rohrftengelartigen Säulen, an denen Vitruv Anftofs nahm, mufs auf die Bemerkungen im vorigen Capitel zurückverwiefen werden.

Entwicklungsphafen der phantaftifchen Decorationsweife.

Aber auch innerhalb der hauptfächlich in Pompeji zu ftudirenden phantaftifch-leichten Decorationsweife ift es gelungen, verfchiedene Wandlungen nachzuweifen, die mit der Erfetzung der handfefteren gemalten Halbfäulen und Pilafter durch jene dünnen, haltlofen Stangen innerhalb eines architektonifch conftruirten Schema's der Gefammtdecoration beginnen, fich

1) Giornale degli Scavi, 2. S. II, p. 386—395; 439—456. Bulletino dell' Inftituto 1874, S. 141.

dann in einer Umgeftaltung folcher candelaberartiger Scheinftutzen in ein leichtes phantaftifches, wie durch moderne Eifenconftruction gewonnenes Architekturgerüft, immer noch bei Aufrechterhaltung freier Hauptwandfelder, äufsern und endlich in eine Ueberwucherung der ganzen Wand mit willkürlichen architektonifchen Gebilden diefer unmöglichen Art auslaufen. Doch fcheint es gewagt, in allen diefen Wandlungen eine regelmäfsige chronologifche Entwicklung nachweifen zu wollen. Weitaus die meiften der uns wegen ihrer Verbindung mit wirklichen figürlichen oder landfchaftlichen Bildern näher angehenden Decorationen bewahren jedenfalls die ftructive Haupteintheilung der ganzen Wand, welche fich in horizontaler Richtung durch den meift dunklen Sockel, die lebhaft farbigen mittleren Hauptflächen und den helleren, oft weifsen, oberen Fries, in verticaler Richtung aber durch jene die alten Pilafter erfetzenden phantaftifch bemalten Streifen gliedert, welche befonders das mittlere Hauptftück in verfchiedene mehr hohe als breite Wandfelder eintheilt. Die vorherrfchenden Hauptfarben diefer Felder find roth, gelb, fchwarz und weifs, feltener blau und grün. Manche Häufer begnügen fich mit einer folchen bunten Feldereintheilung, wobei dann doch ornamentale Ränder und kleine figürliche oder pflanzliche Mittelverzierungen nicht zu fehlen pflegen. Am wichtigften und eigenartigften aber find jene Architekturmalereien mit ihren dünnen, langen Säulenftangen, ihren Gefimfen, welche nichts tragen zu können fcheinen und ihren gefchweiften Zierrathen ftatt der Giebel, jene perfpectivifchen Gerüfte ohne Anfang und Ende, welche doch mehr als ein grofses ornamentales Netz, denn als wirkliche architektonifche Gliederung, die ganzen Wände bis auf die bald kleiner zufammengedrängten, bald gröfser bleibenden Hauptfelder umfpannen. Die ganze Decorationsweife verhielt fich zu derjenigen, welche Vitruv als der guten alten Zeit angehörig bezeichnet, ähnlich etwa, wie das Rococo zur guten Hochrenaiffance, und ohne den Tadel des römifchen Baumeifters ganz ungerechtfertigt zu finden, werden wir von der reichen, nie fchablonenhaften Phantafie, von der blendenden Farbenbracht, von der unverwüftlichen Anmuth, die fich in diefen Malereien ausfpricht, doch lebhaft angezogen werden.

Eigentliche Gemälde.

Die eigentlichen Gemälde, die uns hier hauptfächlich zu befchäftigen haben, treten nun in die verfchiedenartigfte Beziehung zu diefer Gefammtdecoration, deren kleinere oder gröfsere Beftandtheile fie find, und zunächft nach der Verfchiedenheit diefer Zugehörigkeit laffen fie fich in verfchiedene Gruppen eintheilen [1]).

Art ihrer Anbringung.

Ganze Wände.

Als erfte Gruppe mögen diejenigen Darftellungen genannt fein, welche Wandgemälde im eigentlichften Sinne des Wortes zu nennen find, weil fie die ganzen Wände oder doch eine ganze Wand eines beftimmten Raumes bedecken und daher manchmal jene ganze conftructive Wandeintheilung verdrängen. Nur landfchaftliche Gegenftände find auf diefe Weife dargeftellt, insbefondere grofse Parklandfchaften, wie wir fie in der Villa ad Gallinas gefunden haben, wie fie aber auch in verfchiedenen Räumen pompejanifcher Häufer keine Seltenheit find. Einen charakteriftifchen Schmuck bilden fie

1) Die Grundlage einer folchen Gruppirung hat abermals *W. Helbig* gefchaffen, im Rhein. Muf. 1870, S. 202—216.

fur die Kaltbäder-Säle der Thermen; aber auch an den Mauern der Hofgärten fehen wir fie mit Vorliebe dargeftellt. Ihr Zweck ift offenbar, die Räume zu erweitern, die Wände durch eine anmuthige Täufchung fortzufchaffen und die freie Natur hereinzuholen in die engen Behaufungen der Stadt. — Eine zweite Gruppe bilden grofse Wandgemälde, die doch nur Theile ganzer Wände einnehmen, fodafs, durch Pilafter getrennt, wenigftens feitwärts mehrere von ihnen neben einander angebracht fein können. Diefe Bilder ftreben nicht in demfelben Grade nach Illufion, wie die zuerft genannten. Nur wo fie, wie etwa im Triclinium jenes römifchen Haufes auf dem Palatin, als eigentliche Ausblicke durch Fenfteröffnungen der Wand charakterifirt erfcheinen könnten, beabfichtigen auch fie wohl den Sinn des Bewohners anmuthig zu täufchen. Die landfchaftlichen Gegenftände wiegen auch in diefer Gruppe noch vor. In ihr finden fich befonders jene »Seeftädte im Freien vom reizendften Ausfehen und mit fehr geringen Koften« deren Plinius als einer Erfindung des Römers Ludius gedenkt; in ihr ferner Jagdfcenen und einfame Felfengegenden mit wilden Thieren, aber auch mythologifche Darftellungen mit landfchaftlich geräumigem Hintergrunde, wie Polyphem und Galateia in der fog. casa della caccia antica, Diana und Aktaion in der fog. casa di Sallustio und der verwundete Adonis in dem nach ihm benannten Haufe. — Als eine dritte Gruppe mögen die Gemälde gelten, welche, wie Helbig ausgeführt hat, den Eindruck in die Wände eingelaffener Tafelgemälde machen. Sie find von mäfsiger Gröfse und, deutlich umrahmt, in der Regel in die Mitte der einzelnen farbigen Hauptwandfelder gefetzt. Ihrem Urfprung nach haben fie in der That für nachgeahmte Tafelgemälde zu gelten. Früher hatte man die berühmten Tafeln der grofsen Meifter wirklich in die Wände eingelaffen. In Pompeji haben fich fogar Spuren davon gefunden, dafs felbft jene auf Stuccogrund gemalten tafelförmigen Bilder in einzelnen Fällen aus der Wand herausgefchnitten und in eine andere Wand wiedereingelaffen wurden. In der Regel aber begnügte fich die Zeit, in welcher der gleichmäfsige decorativ-malerifche Schmuck der Räume Mode war, damit, derartige Bilder an den Stellen, wo man vielleicht gute wirkliche Tafelgemälde hätte einlaffen können, nachzumalen. In Wirklichkeit find es auch den Gegenftänden nach hauptfächlich flüchtige und oft beliebig veränderte Copien irgendwo vorhandener bekannter Tafelbilder, welche auf diefe Weife eingefügt find. Sie hauptfächlich enthalten daher jene zahlreichen mythologifchen Figurenbilder, die der campanifchen Wandmalerei ihr Hauptintereffe verleihen. — Die Gemälde einer vierten Gruppe erheben einen weit geringeren Anfpruch auf felbftändige Bedeutung. Sie geben fich felbft nur als zugehörige, untrennbare Beftandtheile der Decoration; fie gehören ganz direct zu jenem légèren gemalten Architekturgerüfte, dem fie zwar ebenfalls als Täfelchen eingefugt erfcheinen, ohne es jedoch zu einer anderen, als lediglich ornamentalen Wirkung zu bringen. Bald erfcheinen fie wie ausgefpannt zwifchen hohen fchlanken Scheinfäulen, bald wie vorgefetzt vor die Sockelbaluftraden, bald wie aufgefetzt auf die Simfe oder wie angehängt unter die Giebelchen der gemalten Architektur. Die Gegenftände, welche fie darftellen, machen als folche kaum Anfpruch zu wirken. Es find kleine Veduten, Naturbildchen, Stillleben u. f. w. Aber auch die gar nicht feltenen, wirklichen gröfseren Friefe, die mit Vorliebe carikirte Darftellungen ägyptifchen Lebens bringen, find diefer Claffe zuzu-

Getheilte Wände.

Nachgeahmte Tafelgemälde.

Ornamentale Bildchen.

Isolirte Gestalten.

zählen. — Als fünfte Gruppe können wir alle Bilder bezeichnen, die ohne Umrahmung, ja ohne zusammenhängenden Hintergrund, ganz isolirt der Gesammtdecoration eingefügt sind. Hierher gehören einerseits alle jene Figuren, die, wie die soeben besprochenen Täfelchen, unmittelbar als Schmuck, man könnte sagen, als ornamentale Staffage, jenes phantastischen Architekturgerüstes erscheinen, wo sie bald über einer Balustrade hinwegblicken, bald an den unmöglichsten Stellen auf einer hervorquellenden Pflanzenranke sich schaukeln, bald wie Nachtwandler hoch auf den Gesimsen einherzuwandeln scheinen. Oder sie öffnen eine in den leeren farbigen Wandgrund hineinführende Thüre oder kauern nachdenklich auf einer Treppenstufe des Luftschlosses. Bizarr genug wirken sie oft, stets aber zierlich und anmuthig. Aber nicht nur in dieser umrahmenden Scheinarchitektur findet man derartige isolirte Gestalten und kleinere Gruppen, sondern auch mitten in den so umrahmten Wandfeldern, wo sie, ganz von allem Zusammenhang losgelöst, als schwebende, schlanke Gestalten mit leicht wallenden Gewändern oder genial flüchtigen aber sicheren Conturen des Nackten von dem bunten Wandgrund sich abheben. Gestalten und kleinere Gruppen dieser Art sind massenhaft in Pompeji zu Tage getreten. Oft ist es schwer, diesen Jünglingen oder Jungfrauen besondere Namen zu geben. Oft aber kann man sie als Jahreszeiten oder als Musen, Horen, Grazien oder als Satyrn und Bakchantinnen bezeichnen. Auch Kentauren, Tritonen und Halbthiere anderer Art sind in dieser Weise dargestellt, in welcher die Phantasie einen unbegrenzten Spielraum hat. Auffallend aber ist, dass selbst landschaftliche Darstellungen oft genug ohne Umrahmung, ohne vollen Zusammenhang des Hintergrundes, ohne Himmel, trotzdem aber nicht ohne perspectivische Absicht von dem überall in sie hinein durchscheinenden rothen, gelben, schwarzen oder weissen Wandgrund sich abheben.



Fig. 33. Von einem Wandgemälde zu Pompeji.

Die dargestellten Gegenstände.

Dieser grossen Mannichfaltigkeit der ornamentalen oder decorativen Stellung der einzelnen campanischen Wandbilder entspricht eine nicht minder reiche Mannichfaltigkeit der dargestellten Gegenstände. Auch hier können wir ganz im Allgemeinen sagen, dass Alles dargestellt worden, was die Phantasie erfunden oder die Sage überliefert hatte, oder was das tägliche Leben vor Augen führte, und die landschaftliche Natur an freundlichen Reizen darbot. Einen

beftimmten Charakter wird man diefem Stoffgebiete aber doch zufchreiben können; dafs die Wahl ohne Unterfcheidung gefchehen wäre, läfst fich nicht behaupten.

Die unintereffanteften Bilder diefer Gattung find die eigentlichen Cultus-darftellungen, die Sacralbilder, welche ebenfo wie manche unferer katholifchen Cultusbilder.



Fig. 34. Thronende Demeter. Pompejanifches Gemälde. Neapel.

Heiligenbilder an Strafsenecken u. f. w. angebracht find, aber auch von ebenfo rohen Händen ausgeführt zu fein pflegen; fo jene Göttervereine, unter denen an einer Strafsenecke Pompeji's alle zwölf Götter vorkommen, oder einzelne Gottheiten, unter denen in der Handelsftadt Pompeji erklärlicherweife Mercurius eine Hauptrolle fpielt. Jupiter, Minerva, Venus, Mars waren bis vor Götter. Kurzem in diefer Weife nur je einmal dargeftellt gefunden worden, Mercur aber zwölfmal. Ferner gehören hierher die über gemalten oder wirklichen

Altären oder in kleinen Kapellchen innerhalb der Privatwohnungen für den Hauscultus gemalten Laren-, Penaten- und Genienbilder. Die Genien des Ortes werden oft durch Schlangen fymbolifirt, die auf den Altar zufchiefsen.

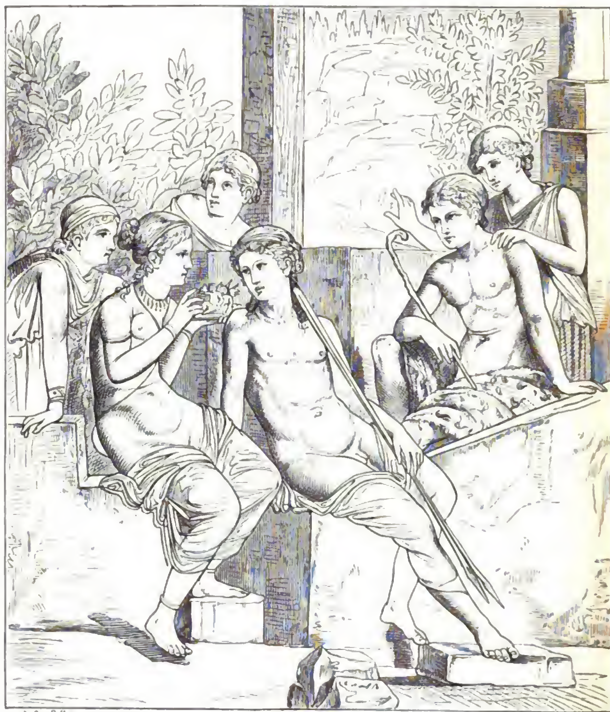


Fig. 35. Das Erotenneft.
Wandgemälde aus Pompeji. Nach einer Photographie.

Wie alle diefe Bilder gar nicht des künftlerifchen Schmuckes wegen, fondern nur aus religiöfen Gründen gemalt worden, fo haben fie auch in der That keinen Kunftwerth und verfchwinden unter der Maffe der übrigen, welche doch als Kunftwerke, wenn auch nur als Gegenftände des Kunfthandwerks, der Zimmerdecorateure gedacht und gefchaffen find.

Unter diefen letzteren nehmen in manchen Beziehungen doch die wirklichen gröfseren Figurencompofitionen, welche einen Gegenftand der Mythologie oder der Gefchichte, meift in jener Form der nachgeahmten Tafelgemälde darftellen, die erfte Stelle ein. Auffallend ift es, dafs wirkliche Hiftorienbilder, wie doch die Mofaik der Alexanderfchlacht, unter diefen Wandgemälden gar nicht oder fo gut wie gar nicht vorkommen. Das Bild, in welchem man Scipio und Sophonisbe zu erkennen glaubt (Helbig's Verzeichnifs No. 1385) fteht ifolirt da und dürfte eben deshalb ebenfowohl anders erklärt werden. Selbft der römifche Mythos vom Aeneas, wie er in Virgil's Aeneide bereits ausgebildet vorlag, als die Mehrzahl diefer Gemälde in dem von Römern bewohnten Pompeji gefchaffen wurde, läfst fich nur auf einer verfchwindend kleinen Anzahl von Gemälden erkennen. Helbig zählt ihrer in feinem Kataloge nur fünf auf, und felbft diefe find nicht alle mit völliger Sicherheit erklärt. Alle übrigen, nach hunderten zählenden Hiftorienbilder der campanifchen Wandmalerei gehören dem griechifchen Mythos, theils den Göttergefchichten, theils der Heldenfage der Griechen, an. Die Kreife faft aller Hauptgötter find vertreten. Das berühmtefte Gemälde aus dem Kreife des höchften Gottes ift die Darftellung von Zeus heiliger Hochzeit, welche in der Casa del poeta zu Pompeji gefunden wurde und im Mufeum von Neapel aufbewahrt wird [1]). Nur wenige der unteritalifchen Wandgemälde find von fo feierlicher Würde und fo heiligem Ernfte durchdrungen, wie diefes. Vielmehr wiegen, entfprechend dem leichtlebigen Charakter des Orts und der Zeit, welche diefe Malereien entftehen fahen, im Ganzen die weichen, finnlichen Stoffe vor. Daher find aus dem Mythos des Zeus im Uebrigen auch vorzugsweife deffen Liebesabenteuer gefchildert; oder es find doch die Heroinen, welche der himmlifche Vater mit feiner Liebe beglückt hatte, wie Danae, Leda, Europa, Io im Banne ihres Schickfals dargeftellt. Von den übrigen Göttern werden diefer ganzen Richtung gemäfs die Vertreter des heiteren Lebensgenuffes, Apollon, Aphrodite, Bakchos befonders bevorzugt. Apollon erfcheint faft ftets als Kitharafpieler, einige Male aber auch als Sehergott, und eine grofse Anzahl von Bildern befchäftigt fich mit den Liebesverhältniffen diefes Gottes. Aphrodite, die Liebesgöttin, welche fogar unter dem Namen der Venus Pompejana als Schutzgöttin der erotifch empfindenden Stadt in befonderer Geftalt verehrt und abgebildet wurde, fpielt ebenfalls eine fehr wichtige Rolle in der campanifchen Malerei. Bald erfcheint fie fich fchmückend, bald fährt fie, die Schaumgeborne, auf einer Mufchel oder auf dem Rücken eines Seethiers über die blaue Fläche des Meeres dahin. Ihre Vereinigung mit Ares, dem Kriegsgotte, ift in faft zwei Dutzend Gemälden abgebildet, und ihr Abenteuer mit Adonis hat zu nicht wenigeren den Stoff geliefert. Eros felbft, der kleine Flügelgott, ihr Sohn und Begleiter, ift geradezu unzählige Male dargeftellt. Im Sinne der nachalexandrinifchen Zeit hat fich bereits die Vervielfältigung diefes Gottes zu Eroten, zu Amoretten, in beliebiger Anzahl vollzogen, und oft find folche kleine Liebesgötter in drollig und farkaftifch erfundenen genrehaften Situationen dargeftellt. Gerechtes Auffehen hat feiner Zeit z. B. das in Stabiae gefundene Gemälde des Erotenverkaufs im Neapler Mufeum erregt; ebenfo das pompejanifche Erotenneft (Fig. 35).

Grofse Figurenbilder.

Gefchichtliche Darftellungen.

Mythologifche Darftellungen.

Göttermythen.

Heiterkeit ihres Charakters.

---

1) *Helbig*, Wandgemälde, No. 114. — Mufeo Borbonico II, 59.

— Dionyfos erfcheint in der campanifchen Wandmalerei durchweg in feiner fpäteren, jugendlichen Geftaltung. Unter feinen Mythen gehört die Gefchichte feiner Heimholung der von Thefeus auf Naxos verlaffenen Ariadne zu den Lieblingsgegenftänden der campanifchen Künftler. Sein Thiafos aber, die



Fig. 36. Das Paris-Urtheil.
Pompejanifches Wandgemälde. Nach einer Photographie.

Silene, Satyrn und Bakchantinnen, kommen natürlich in allen denkbaren Geftaltungen, Stellungen und Lebenslagen vor: finnlichen und burlesken, manchmal auch ernfteren. Von den untergeordneten Gottheiten find dem entfprechend Selene und Endymion, Polyphem und Galateia Lieblingsftoffe. Der ausländifchen Religion find befonders eine Reihe ägyptifcher Darftellungen entnommen

Der Cultus der ägyptifchen Göttin Ifis, welche damals in Pompeji ihren eigenen Tempel befafs, hatte die Phantafie jener Zeit mächtig gefeffelt.

Diefelben Rückfichten, welche für die Wahl der Göttermythen mafsgebend gewefen, haben auch die Auswahl der Heldenfagen beeinflufst. Aus dem epifchen Cyklus finden fich kaum Darftellungen der blutigen Kämpfe vor Troja. Dagegen gehört das Urtheil des Paris (Fig. 36) in mannichfaltigen

Heroenmythen.



Fig. 37. Laokoon. Pompejanifches Wandgemälde. Nach Blümner.

Variationen zu den bevorzugten Stoffen. Achilleus ift hauptfächlich in feinen Jugendjahren dargeftellt; feine Erziehung durch den Kentauren Cheiron, wahrfcheinlich einer Marmorgruppe nachgebildet, ift in verfchiedenen Exemplaren erhalten, noch öfter feine Entdeckung auf der Infel Skyros unter den Töchtern des Lykomedes. Die Entlaffung der Chryfeis, die Entführung der Brifeis und das Opfer der Iphigeneia aber haben fich mit jener Hochzeit des Zeus in einem und demfelben Haufe gefunden, welches man des auffallenden Ernftes und der Schönheit diefer grofsen Compofitionen wegen das Haus des Dichters

(casa del poeta) genannt hat. Auch eine Darstellung des Laokoon und der Schlangen ist kürzlich aufgedeckt worden (Fig. 37). Von den alten Helden war im Uebrigen Herakles viel zu populär, als dafs er irgendwo hätte fehlen dürfen. Einige seiner Heldenthaten finden sich denn auch in verschiedenen campanischen Wandgemälden verewigt. Manche andere Stoffe sind dagegen offenbar der Tragödie entlehnt. Hierher gehören die Darstellungen der Medeia, wie sie im Begriff ist, ihre Kinder zu tödten, der Phaidra und des Hippolyt, der Schleifung der Dirke durch den Stier, der Niobiden und andere. Phrixos und Helle auf dem Widder im Meere reihen sich dem an, und Narkissos, welcher sich in sein eigenes, aus den Wellen zurückgeworfenes Bild verliebt, war natürlich ein jener Zeitrichtung ganz entsprechender Gegenstand.

Genrebilder.

Leicht erklärlicher Weise schlofs die Malerei, welche ihre Gegenstände dem täglichen Leben entlehnte, sich dieser heiter-geselligen Richtung in ausgesprochener Weise an. Die campanischen Genrebilder können wir mit Helbig in zwei Hauptclassen eintheilen, deren eine als hellenistisches, deren zweite als römisch-campanisches Genre zu bezeichnen ist. Die letzteren verhalten sich zu den ersteren ähnlich wie jene Sacralbilder zu den übrigen Historienbildern. Sie sind meist von roher Hand in unmittelbar praktischer Beziehung zu den Räumen gemalt, in denen sie angebracht sind, so dafs sie hie und da als eine Art Aushängeschild zu betrachten, nicht aber dem höheren Kunsthandwerk, geschweige denn der wirklichen Kunst, zuzuzählen sind. So finden sich Kneipscenen in den Wirthshäusern, Tuchwalker bei ihrer Arbeit in deren Fabrikgebäude, obscöne Bilder im Bordelle von Pompeji dargestellt. Die Tracht ist in diesen Bildern des römisch-campanischen Genre's diejenige des damaligen Lebens. Niemals findet sich hier die ideale griechische Nacktheit. Unter den Gegenständen ist das banausische Element am stärksten vertreten: Handwerker in ihren verschiedenen Beschäftigungen, Scenen aus dem Reit- und Fuhrwesen, Scenen vom Forum, Brodverkäufer, Fischhändler, Lastträger, Seiltänzer, alles derb realistisch aufgefafst und meist gemein und unbeholfen dargestellt. Hierher gehören denn auch die Darstellungen aus dem brutalen Gladiatorenleben, welche besonders am Podium des Amphitheaters, aber auch an verschiedenen anderen Stellen Pompeji's dargestellt wurden.

Römisch-campanisches Genre.

Ganz anders verhält es sich mit dem hellenistischen Genre, dem viele der anmuthigsten Darstellungen der campanischen Wandmalerei angehören. Seine Stoffe sind weniger unmittelbar dem wirklichen Leben, als dem Leben, wie es in der Phantasie des Künstlers existirte, entnommen. Eine gewisse Idealität spricht sich in allen diesen Darstellungen aus, welche, weit entfernt von der Derbheit mancher niederländischen Genremaler des 17. Jahrhunderts, den Zufälligkeiten der nackten Wirklichkeit entrückt werden. Ideale Principien der Composition und der Formengebung, zu denen z. B. die Einführung der Nacktheit in Fällen gehört, wo sie im Leben nicht vorkommen würde, verklären diese Scenen zu hoher Anmuth. Es ist eine schlichte, naive Schönheit über sie ausgegossen, welche den besser gemalten Originalen, deren Nachbildungen wir vor uns haben, einen unvergleichlichen Zauber verliehen haben muss. Hauptsächlich sind es Scenen aus dem Frauenleben, dem Jünglingsleben und dem Kinderleben. Charakteristisch genug spielen aber jene in der griechischen Vasenmalerei häufigen Abbildungen von nackten Jünglingen in den Uebungen des Gymnasiums und

Hellenistisches Genre.

der Ringfchule hier gar keine Rolle mehr. Eine weichere, fchlaffere Zeit fpiegelt fich in diefen Scenen wieder. Da fitzt z. B. eine Frau in Liebesgedanken verfunken, und Eros lehnt fich an ihren Schenkel; oder zwei Frauen find in freundfchaftlicher Unterhaltung begriffen; oder ein Mädchen malt oder muficirt. Auch Toilettenfcenen werden nicht vergeffen. Jünglinge und Mädchen find beim feftlichen Gelage vereinigt; oder es werden uns geradezu Liebesfcenen von mehr oder weniger leichtfertigem Charakter vorgeführt. Auch Gruppen von Dichtern und Schaufpielern find vielfach diefer Claffe zuzurechnen, fowie die eigentlichen Bühnenfcenen und ein befonders hübfches, vom feinften



Fig. 38. Aeneas auf der Flucht. Caricatur.
Campanifches Wandgemälde. Nach den Pitture d'Ercolano.

hellenistifchen Geifte durchhauchtes Concertftück. Endlich würden hier manche jener kleinen fchwebenden Gruppen und felbft Einzelgeftalten anzureihen fein, die zu dem Schönften gehören, was die campanifche Malerei hervorgebracht.

Die Caricatur, für welche der Sinn der Alten, die fie in Vafen und Zeichnungen gepflegt hatten, von je her lebendig war, fehlt auch in der campanifchen Wandmalerei nicht. Meift wird fie in fcherzhafte, beziehungsvolle Darftellungen aus dem Thierleben gekleidet. Hierher gehört z. B. die Caricatur auf Aeneas, wie er, feinen Sohn Ascanius an der Hand, feinen Vater Anchifes auf der Schulter aus Troja rettet. Affen vertreten die Stelle der alten Helden. (Fig. 38.) Caricaturen.

Wie wir übrigens fchon den Schriftftellern entnommen haben, dafs die Malerei der Alten nach der Zeit Alexanders des Grofsen fich keineswegs auf figurliche Scenen befchränkte, fo fehen wir auch in der campanifchen Wandmalerei allen bisher befprochenen Darftellungen gegenuber Landfchaften, Thierftücke und eigentliche Stillleben in grofser Anzahl erhalten.

Landschaften. Was die Landschaften betrifft, so sind dieselben so zahlreich vorhanden, dass schon Winckelmann aussprach, «die meisten der herculanischen Gemälde» stellten «Landschaften, Häfen, Lusthäuser, Wälder, Fischereien und Ansichten» dar. Wenn sie sich heute auch nicht mehr in der Mehrzahl befinden, so bilden sie doch einen ausserordentlich grossen Bestandtheil des gesammten Vorraths. Schon in der römischen Wandmalerei, deren Parklandschaft von Prima Porta und deren Odysseelandschaften vom Esquilin zu den bedeutendsten erhaltenen Werken gehörten, ja, schon in den Mosaiken sahen wir dieselbe Erscheinung. Anstatt anzunehmen, wie man früher wohl that, die Alten hätten sich überhaupt um die Landschaft nicht bekümmert, sind wir also in der Lage, nachzuweisen, dass wenigstens in der ersten Kaiserzeit landschaftliche Darstellungen zu den allerbeliebtesten gehört haben.

Wenn nun auch die landschaftlichen Motive, die in diesen Bildern zur Anschauung gebracht werden, ausserordentlich mannichfaltig sind, so lässt sich im Allgemeinen auch in dieser Gattung doch ein bestimmter, ebenfalls auf das Leichte, Heitere, Anmuthige gerichteter Charakter deutlich erkennen. Nicht die einsame, wilde, grossartige Natur wird hier dargestellt, sondern, abgesehen von einigen mit wilden Thieren bevölkerten Einöden, die der Thiere wegen gewählt sind, zeigen diese Landschaften stets deutliche Spuren der menschlichen Cultur. Die Heiligthümer im Freien, von dem einfachen, mit Weihgeschenken behängten heiligen Baume bis zu grossen Tempelbezirken, vor denen der Rinderhirt seine Heerde weidet, sind voll idyllischen Friedens dargestellt. Dorflandschaften mit breiten, bevölkerten, durch Statuen geschmückten Strassen wechseln mit städtischen Veduten ab. Die Städte sind meist von der Seeseite aufgenommen, und von den belebten Uferstrassen sieht man Hafendämme in das von Schiffen und Böten wimmelnde Meer hinausgebaut. Die Villen, welche hart am Meeresstrande sich rings an dem Golfe von Neapel erheben, kommen anmuthig charakteristisch zur Anschauung. Die schon erwähnten Gartenlandschaften waren so in der Mode, dass eine Zeit lang jeder die Mauer seines Gartens mit einer solchen geschmückt zu haben scheint. Ueber alle diese Bilder wölbt sich ein gleichmässiger blauer Himmel. Wolken und besondere Beleuchtungseffecte werden vermieden, aber Licht- und Schattenseiten sind an den einzelnen Gegenständen energisch unterschieden und die Schlagschatten deutlich angegeben. Dass bestimmte Gegenden individuell wiedergegeben seien, lässt sich nicht beweisen. Es ist das höchstens bei einer doch nicht der landschaftlichen Wirkung wegen erfundenen Ansicht des Platzes vor dem pompejanischen Amphitheater der Fall, welche eine rohe, um griechisches Formengefühl unbekümmerte, doch realistisch ausführende Hand zeigt. Wohl aber spiegelt sich im Allgemeinen die unteritalische Landschaft, besonders die Küstenlandschaft mit allen Baulichkeiten, welche menschliche Industrie, Prachtliebe und Frömmigkeit hier errichtet hatten, mit dem ganzen fröhlichen Menschentreiben, welches wir noch heute in jenen Gegenden im Freien sich bewegen sehn, in grossen, etwas conventionellen, aber klaren Zügen wieder.

Mythologische Staffage. Zu den interessantesten und schönsten Landschaften gehören übrigens auch hier diejenigen mit mythologischer Staffage. Die Mythen, welche besonders oft in solcher Weise landschaftlich dargestellt werden, sind das Parisurtheil, die Befreiung der Andromeda, der Sturz des Ikaros, die Schleifung der Dirke u. s. w.,

alles Mythen natürlich, in deren poetifcher Geftaltung bereits der landfchaftliche Hintergrund eine Rolle fpielt. Wenn nun auch der Mythos den Vorgang meift an eine beftimmte Gegend wies, fo fchuf doch der Maler, der diefelbe



Fig. 39. Landfchaft.
Pompejanifches Wandgemälde. Nach einer Aquarell-Copie.

nur in den felteniten Fällen wirklich gefehen haben konnte, die Landfchaft ganz nach eigener Phantafie, meift zu dem Vorgange paffend, obwohl er fich auch nicht felten aus decorativen Rückfichten, die weiter unten erörtert werden follen, verleiten liefs, eine minder charakteriftifche Landfchaft zu wählen.

Unter den Stilllebendarftellungen endlich finden wir alles, was das 17. Stillleben.

Jahrhundert in der Art dargestellt hat: Küchenbedürfnisse jeder Art, Fische und Fleisch, todtes und lebendiges Geflügel, Hummer, Krebse, Muscheln, Früchte in reichster Auswahl, Blumen und Blätter, Gefäfse und Geräthe jeder Gestalt, durchsichtige Gläser, wie auch die Schriftquellen sie für die spätere griechische Malerei bezeugen, Kannen und Töpfe, aber auch Schmuckkästen, Schriftrollen und allerlei Schreibmaterial, Masken, Opfergeräthe und ähnliche Dinge. Wo die ihrer selbst wegen gemalten Gegenstände aufhören und die reinen Ornamente anfangen, läfst sich nicht bestimmen.

Kunsthistorische Stellung der campanischen Wandmalerei.

Fragen wir nun nach der kunsthistorischen Stellung dieser ganzen bunten und inhaltreichen Wandmalerei, so werden wir zunächst die Zeit ihrer Ausführung festzustellen haben. Für alle drei verschütteten Städte haben wir in dem Datum des verhängnifsvollen Vesuvausbruchs eine feste Grenze. Keines dieser campanischen Wandgemälde kann jünger sein, als das Jahr 79 n. Chr., für Pompeji können wir den Zeitraum aber auch rückwärts mit einiger Sicherheit bestimmen. Die ältesten Wanddecorationen gehören etwa dem Jahre 78 vor unserer Zeitrechnung an. Die meisten aber müssen viel später entstanden sein; denn fünfzehn Jahre vor seiner gänzlichen Verschüttung, im Jahre 63, erlitt Pompeji schon einmal eine gründliche Zerstörung durch ein Erdbeben. Daher ist es wahrscheinlich, dafs die Mehrzahl aller erhaltenen Wandgemälde Pompeji's dem Neubau der Stadt nach diesem Jahre angehört. Für die Gemälde Herculaneums und Stabiae's kann das natürlich nicht mafsgebend sein. Der stilistischen Specialuntersuchung mag es gelingen, hier bestimmtere Altersabstufungen festzusetzen. Einstweilen ist diese Untersuchung aber nicht weit genug gediehen, um wesentliche Folgerungen zuzulassen.

Zeitbestimmung.

Die ausführenden Maler.

Campanische Kunsthandwerker haben diese Gemälde ausgeführt. Dafs sie selbst sich nicht für Künstler hielten, zeigt sich darin, dafs auch hier keiner gewagt, sein Werk mit seinem Namen zu bezeichnen. Einige dieser Decorateure waren aber sehr geschickte Arbeiter, deren Werke von echter Kunst nicht weit entfernt sind; die meisten haben mittelmäfsige Tapezirmalerei geliefert; manche haben es nur zu rohen Schmierereien zu bringen verstanden. Wenn man in Pompeji nur drei bis vier verschiedene Hände hat unterscheiden wollen, so ist das sicher zu wenig.

Ob diese Arbeiter griechischer, römischer oder oskischer Herkunft gewesen, können wir nicht sagen. An einigen wenigen Bildern haben sich griechische Inschriften gefunden. Der Geist, in dem sie gearbeitet, ist aber gewifs der hellenistische. Die guten Gemälde haben als Nachbildungen griechischer Originale zu gelten. Aber wie es nur bei ganz wenigen gelungen ist, sie mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Originale bekannter Meister zurückzuführen, so hat man auch nur bei wenigen wahrscheinlich gemacht, dafs ihre Vorbilder einer älteren Zeit, als der Zeit Alexanders, angehört haben könnten. Vielmehr zeigen die meisten Gemälde ihren Gegenständen und ihrer Auffassung nach den Charakter der hellenistischen Diadochenzeit. Wenn z. B. ein Gemälde, wie das der von Argos bewachten und von Hermes befreiten Io nicht nur in Pompeji, sondern auch in Rom gefunden worden, so ist damit bewiesen, dafs ein gemeinsames Original beiden zu Grunde gelegen. Aber auch innerhalb der campanischen Städte finden sich viele Bilder oft wiederholt, jedoch mit gröfseren oder geringeren Abweichungen, an denen man sieht, dafs der rou-

Entstehung der Vorbilder.

Ihr hellenistischer Charakter.

tinirte Maler keinen allzugrofsen Refpect vor den Originalen hatte, fondern mit denfelben, die er auch kaum felbft gefehen hatte, ganz nach Laune und nach feinem decorativen Bedürfnifs fchaltete. Vielleicht haben wir auch hier Mufterbücher und Vorlagen anzunehmen, welche in den Werkftätten von Hand zu Hand gingen.

Uebrigens werden jene Figuren und Täfelchen, welche untrennbare Beftandtheile der damals modernften gemalten Architekturgerüfte bilden, auch ihrer Erfindung nach noch der Kaiferzeit angehören, und die Landfchaften, unter denen fich Wiederholungen faft niemals finden, können, abgefehen von einigen wenigen, nur als Gattungen, und auch das nur theilweife, Nachbildungen helleniftifcher Vorbilder fein. Dafs die einzelnen Bilder und Bildchen diefer Art in Campanien erfunden worden, beweift fchon ihr Anfchlufs an die dortige Küftenfcenerie. Ausnahmen.

Es ift möglich, dafs die Decorations-Werkftätten von Rom und Unteritalien in der Regel von Griechen geleitet wurden. Jedenfalls ftehen aber der Maffe der helleniftifch empfundenen Decorationsmalereien mit allen ihren Einzelgemälden jene römifch-campanifchen Sacralbilder, jene Genrebilder, die wir als römifch-campanifches Genre bezeichnet haben, und Veduten, wie jenes Amphitheaterbild, fo fchroff in Auffaffung und Formengebung gegenüber, dafs fchon aus diefer Gegenüberftellung fich ein klar ausgefprochener Gegenfatz zwifchen der einheimifchen römifch-campanifchen und der helleniftifchen Malerei in den unteritalifchen Städten zur Kaiferzeit ergiebt. Diefer Gegenfatz ift zugleich derjenige zwifchen dem einfachen Handwerke und dem höheren Kunftgewerbe.

Durch welche Technik diefe Malereien, die den Jahrtaufenden getrotzt haben, auf die Wände gebannt waren, ift eine viel erörterte Frage. Ob Frescomalerei, Wachsmalerei, Harzmalerei, Temperamalerei oder ein gemifchtes Verfahren, darüber find Streitfchriften über Streitfchriften gewechfelt worden. Durch den eingehenden Auffatz von Otto Donner, der Helbig's Verzeichnifs der campanifchen Wandgemälde als Einleitung beigegeben ift, wurde die Klärung der Frage wefentlich gefördert. Aufser der Harzmalerei ift auch die Wachsmalerei definitiv aus diefem Kreife verbannt. Donner felbft hält die Technik der campanifchen Wandmalerei fo gut wie ausfchliefslich für gutes Fresco: fowohl die Gründe als die darüber gemalten, dick darauffitzenden und abfpringenden Farben der dargeftellten Gegenftände. Da aber nach wie vor Künftler, die felbft Techniker find, angefichts der Werke verfchiedener Anficht bleiben, ift die Entfcheidung fchwer. Auch wir möchten der Frescotechnik weitaus den wichtigften Antheil an der campanifchen Wandmalerei zufchreiben, doch nicht einen ganz fo umfangreichen, wie Donner. Dafs jene körperhaft paftos auffitzenden und, wenn fie abfpringen, den farbigen Wandgrund wieder unbedeckt zeigenden Farben mit einem anderen Bindemittel auf die bereits getrocknete Malerei des Grundes aufgetragen, erfcheint uns wahrfcheinlicher. Wenn man übrigens die Jahrtaufenden trotzende Dauerhaftigkeit diefer Malereien hervorhebt, fo möge man bedenken, dafs die meiften derfelben, wenigftens in Pompeji, wahrfcheinlich erft kurz vor der Vernichtung der Städte gemalt, dafs fehr viele in ganz zerftörtem Zuftande wieder ausgegraben worden find und dafs die meiften, nachdem man fie ihrer fchützenden Hülle beraubt, Die Technik der campanifchen Wandgemälde.

jetzt sehr rasch verblassen und schwinden, wenn sie nicht durch besondere Vorsichtsmaßsregeln geschützt werden.

Ihr Kunstwerth. Fragen wir endlich nach dem Kunstwerth aller dieser Bilder vom Standpunkt der heutigen Kritik aus, so haben wir mit unserer wiederholten Betonung ihres handwerksmäfsigen und decorativen Charakters und der sehr verschiedenen Güte ihrer Ausführung innerhalb dieser Grenzen die Antwort darauf eigentlich schon gegeben.

Die gröfste unmittelbare Befriedigung werden uns die einzelnen, oft schwebenden Gestalten und Gruppen gewähren, welche sich ohne geschlossenen Hintergrund von den farbigen Wandflächen abheben. Reine Formen und anmuthige Motive wirken hier ohne Beimischung störender Elemente. Der von Haus aus mehr plastische Sinn der Alten hatte hier nur bis zu einem gewissen Grade nöthig, sich mit den malerischen Errungenschaften der Zeit von Apollodoros bis Apelles abzufinden.

In den Bildern mit geschlossenem Hintergrunde und malerischer Composition wirken augenscheinliche Verstöfse gegen die Perspective, schlechte Verkürzungen, rohe Hintergründe, ungenügende Vertheilung von Licht und Schatten nicht selten störend. Die Kraft des Kunsthandwerkers reichte nicht aus, die gröfseren Gemälde in diesem malerischen Sinne technisch zu vertiefen.

Gleichwohl gewähren uns gerade die grofsen römischen und campanischen Wandgemälde eine Vorstellung von der technischen Vollendung der antiken Malerei. Was in ihnen an perspectivischen Versuchen, an Verkürzungen, an Licht- und Schattenwirkungen sich erhalten hat, so schwach wie es manchmal erscheint, genügt doch zu dem Beweise, dafs die Fortschritte der höheren Kunstmalerei auf diesen Gebieten sehr bedeutende gewesen sein müssen, bedeutender sogar, als wir uns, wären wir lediglich auf die Schriftquellen angewiesen, vielleicht für berechtigt halten würden, anzunehmen.

Ihre Beurtheilung nach decorativen Rücksichten. Betrachten wir die erhaltenen Wandgemälde nun aber als das, als was sie lediglich betrachtet sein wollen, als Bestandtheile gröfserer bunter Decorationsflächen, so werden wir ihnen von diesem Standpunkte aus nicht nur einen viel unbefangeneren Genufs abgewinnen, sondern wir werden manches anscheinend Conventionelle ihrer Composition, wie ihrer Farbengebung jetzt erst verstehen und würdigen lernen.

Gegenstücke. Was zunächst die Compositionen anbetrifft, so ist bei dieser Gelegenheit auf die besondere Beziehung aufmerksam zu machen, in welche die Gemälde verschiedener Wände desselben Raumes als Gegenstücke zu einander gesetzt sind. Ad. Trendelenburg hat diese wichtigen und folgenreichen Beziehungen erst vor Kurzem klar gestellt [1]). Wohl sind nicht selten und besonders in den vornehmsten Häusern die verschiedenen, meist gleichgrofsen und an derselben Stelle der verschiedenen Wände angebrachten Gegenstücke durch ihren Inhalt als solche charakterisirt, indem verschiedene Scenen desselben Mythos oder gleiche Momente verschiedener, aber verwandter Sagen oder Gruppen, welche dieselbe Idee in anderer Version wiederholen, dargestellt sind, wie das in der Kunst aller Zeiten und Völker vorkommt; noch weit öfter aber — und das ist dieser antiken Wanddecoration eigenthümlich — werden die Gegenstücke

1) Archäologische Zeitung, 1876, S. 1 ff; S. 79 ff.

aus rein äufseren Gründen zu folchen gemacht, befonders der äufsern Aehnlichkeit der Compofition wegen, fei es, dafs der landfchaftliche Hintergrund einen ähnlichen Zug der Linien aufwies, fei es, dafs die Anzahl oder die Haltung oder die Bekleidung der Figuren einen ähnlichen Eindruck hervorrief. In fo hohem Grade verlangte das Auge der Alten nach einer gewiffen Refponfion und Symmetrie in Darftellungen, welche fich zunächft als Wanddecorationen kennzeichneten; ja, diefem rein decorativen Bedürfnifs zu Liebe wurden nicht felten Scenen in Landfchaften verfetzt, die gar nicht in folchen zu fpielen hatten, oder bekannte Bilder um einzelne Figuren vermehrt oder verringert, nur um fie dem Gegenftück in diefem äufseren Eindruck gleich zu machen. Trendelenburg's Nachweis ift in der That folgenreich für die Beurtheilung der antiken Wandgemälde, weil fie die Gefetzmäfsigkeit mancher der auffallendften Abweichungen bei der Darftellung derfelben Gegenftände beweift, Abweichungen, deren Urfprung man bisher der Laune, der Willkür oder der Unkenntnifs der Decorationsmaler zugefchrieben hatte.

Was fodann die Farbengebung betrifft, fo war auch in diefer Beziehung die harmonifche Gefammterfcheinung dem Maler die Hauptfache. Der Stimmung des Ganzen mufste jede Einzelheit fich unterordnen. Daher mufste vor allen Dingen jedes einzelne Gemälde zu der Farbe des Wandgrundes ftimmen, von dem es fich abhob. Einem wirklichen Meifterwerke der Tafelmalerei zu Liebe mufs man felbftverftändlich die Farbe der Wand, an welcher es aufgehängt oder in die es eingelaffen werden foll, fo einrichten, dafs fie zu ihm ftimmt. Hier aber, wo das Gemälde nur als Schmuck der Wand erfcheint, verftand fich das Umgekehrte eigentlich von felbft. Je nachdem das betreffende Wandfeld roth, gelb, blau, grün, fchwarz oder weifs erfcheint, mufste auch das Colorit des Gemäldes anders geftimmt werden, wenn es nicht herausfallen follte. Auf fchwarzem und weifsem Grunde herrfchten erklärlicher Weife die reinften Naturfarben vor. Auf den farbigen Gründen ift es oft geradezu bewundernswerth, wie gefchickt, manchmal mit inftinctiver Beobachtung von optifchen Gefetzen, welche die moderne Farbenlehre entdeckt hat, der Künftler den Ton feines Bildes coloriftifch zu ftilifiren gewufst hat. Befonders die Hintergründe wurden fchon diefem Princip zu Liebe fehr einfach gehalten. Oft erfcheinen die Gemälde faft monochrom, grau in grau, blau in blau oder braun in braun gemalt; ebenfo oft find fie es wirklich, machen dann aber nnerhalb der Farbenftimmung der ganzen Wand noch einen faft farbigen Eindruck.

Decorative Farbenftimmung.

Mag man den ganzen Stil diefer leichten Zimmermalerei nun mit Vitruv verurtheilen, oder mag man ein offenes Auge für feine Anmuth und farbige Pracht mitbringen, jedenfalls wird man nicht läugnen können, dafs die einzelnen Bilder, was auch ihre Bedeutung an fich fein mag, dem Ganzen mit grofsem decorativen Gefchicke eingefügt find.

Suchen wir fchliefslich die Refultate unferer Betrachtung der erhaltenen Refte griechifch-römifcher Malerei mit den Ergebniffen der Schriftquellen uber

Schlufsfolgerungen.

diefen Gegenftand zu vereinigen, fo ftehen wir einem überaus reichen und glänzenden Gefammtbilde gegenüber. Die Verdienfte, welche die Griechen fich, wie in allen Künften, fo insbefondere auch auf dem Gebiete der Malerei erworben haben, können, wie wir das voraus bemerkt, kaum hoch genug angefchlagen werden. In das hellfte Licht treten fie zumal, wenn wir fie mit den malerifchen Leiftungen der orientalifchen Völker vergleichen.

Mafsftab. Als Mafsftab der Vollendung, den die Malerei erreicht hat, werden wir, abgefehen von den höheren geiftigen Eigenfchaften, die eine vollendete Malerei mit einer vollendeten Plaftik theilt, den Grad der Richtigkeit gelten laffen, mit der es ihr gelingt, ein Stück der fichtbaren Welt der Erfcheinungen mit dem vollen Scheine der Wirklichkeit auf die Fläche zu bannen. Formen und Farben wollen dabei, wie fie fich auf der Netzhaut eines normalen Auges in gleicher Bedeutung wiederfpiegeln, gleichmäfsig zur Geltung kommen. Die Gefetze der Linear-, wie der Luft- oder Farbenperfpective wollen mit vollem Bewufstfein richtig gehandhabt fein. Das Schönfte, was die Natur bietet oder bieten könnte, mufs ebenfo fchön und ergreifend von der begrenzten, farbig leuchtenden Fläche uns entgegenftrahlen.

Eine Malerei in diefem vollen Sinne des Wortes haben die orientalifchen Völker nicht gekannt. Die Architektur und die Plaftik haben fie ihrem Wefen nach ergründet und richtig angewandt. In der Malerei aber haben fie nur verfuchend umhergetappt und es zu wirklich innerlich und äufserlich einheitlichen Darftellungen, zur perfpectivifch und coloriftifch richtigen Wiedergabe eines Theiles der Aufsenwelt auf der Wand oder der Tafel nicht gebracht. Dem Genius der Hellenen war es vorbehalten, hier bahnbrechend aufzutreten.

Entwicklungsgang. Die Schriftquellen, wie die erhaltenen Werke, bezeugen, dafs auch die griechifche Malerei kindlich primitiv anfing, filhouettenhaft, farblos, ohne Ahnung der Kräfte, die in ihr fchlummerten. Aber allmählich erwachten diefe Kräfte. Eine Entdeckung nach der anderen wurde gemacht, eine Schwierigkeit nach der anderen überwunden. Schon Polygnotos ftand auf einer Höhe der Flächendarftellung, welche vor ihm von keinem Meifter keines Volkes der Erde erreicht worden war. Bei den orientalifchen Völkern war die Kunft vom Handwerk nicht getrennt gewefen. Namenlos gingen die Meifter zu Grabe. Jetzt erft, im freien Griechenland, wuchfen die Künftler empor zu weltberühmten und weltbefeligenden Gröfsen. Polygnotos war wohl der erfte Maler, der auf diefer Höhe ftand. Eine wirklich malerifche Malerei war auch die feine freilich noch nicht. Perfpective und Licht und Schatten und natürliche Farbenwirkungen waren, wenn überhaupt, fo doch erft in primitiven Anfängen vorhanden. Aber bald nach ihm wurden fie entdeckt, nahmen fie Befitz von der Malerei. Ein Problem nach dem anderen wurde gelöft. Apelles ftand auf der höchften Höhe der malerifchen Technik, welche den Griechen erreichbar war, und wenn wir die Nachrichten der Schriftfteller mit den malerifchften der erhaltenen Wandgemälde, die doch nur mehr oder minder rohe Tapezirerarbeit repräfentiren, vergleichen, fo werden wir nicht zweifeln, dafs die griechifche Malerei nunmehr wirklich im Stande war, ihren Flächendarftellungen den Schein der lebendigen Natur zu verleihen.

Grenzen. Es ift freilich wahrfcheinlich, dafs die fchwierigeren Probleme einer allfeitig richtigen Perfpective, wie fie das 15. Jahrhundert entdeckt, von den Griechen

auch jetzt noch nicht völlig gelöft worden waren. Aber die Künftler wählten Motive, bei denen diefe fchwierigeren Probleme weniger in Betracht kamen, und ihr Gefühl erfetzte ficher in vielen Fällen die bewufste Kenntnifs. Wenn wir auf handwerksmäfsig flüchtigen Reproductionen die Perfpective zwar niemals völlig richtig, aber doch oft annähernd richtig angewandt fehen, fo dürfen wir Apelles und feinen Zeitgenoffen wohl zutrauen, dafs ihr Gefühl, wo ihre Kenntniffe nicht ausreichten, fie noch richtiger und fchöner geleitet.

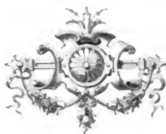
Es ift ferner augenfällig, wie fchon Helbig mit Recht hervorgehoben, dafs den Griechen der Sinn für die Reize des atmofphärifchen Lebens, die in der modernen Malerei oft eine Hauptrolle fpielen, niemals völlig aufgegangen. Die verfchiedenen Stimmungen, die durch die verfchiedene Dichtigkeit des atmofphärifchen Dunftkreifes, durch die am Himmel heraufziehenden Wetterwolken, durch den verfchiedenen Stand der Sonne, durch wechfelnde Beleuchtungseffecte jeder Art erzielt werden, diefe Stimmungen, die wir am erften geneigt find, mit Stimmungen unferes Gemüthes zu identificiren, find ihnen jedenfalls nur in geringerem Mafse zum Bewufstfein gekommen oder fympathifch gewefen, als uns. In der Regel nahmen fie den Horizont nach unferen Begriffen ungewöhnlich hoch an und vertheilten die verfchiedenen Gegenftände bei gleichmäfsig klarer Luft in der weiten Fläche. Die pompejanifche Wandmalerei hat freilich unzweifelhaft einige Bilder mit rother Abendbeleuchtung aufzuweifen; aber man mufs hier im einzelnen Falle vorfichtig fein, nicht für atmofphärifche Stimmung zu nehmen, was nur ein befonderer Effect der decorativen Farbenftimmung in dem erwähnten Sinne ift. Uebrigens konnte diefer Mangel oder diefe Einfeitigkeit hauptfächlich nur in der Landfchaftsmalerei fühlbar werden und mufste für die meiften grofsen Figurendarftellungen ohne Einflufs bleiben.

Verhältnifs zur modernen Malerei.

Wir dürfen uns nach allem Gefagten das Verhältnifs der griechifchen Malerei zur modernen feit dem 16. Jahrhundert etwa fo vorftellen, dafs uns bei einer ganzen Reihe der bedeutendften Darftellungen der gröfsten griechifchen Maler, wenn uns vergönnt wäre, fie zu betrachten, gar keine technifchen Verftöfse auffallen würden, dafs wir fie vielmehr ohne Bedenken dem Vollendetften aller Zeiten und Völker an die Seite fetzen würden. Bei Darftellungen einiger Arten würden uns dagegen doch vielleicht einige perfpectivifche Unbeholfenheiten und coloriftifche Schwächen auffallen; und die altgriechifchen Maler, wenn fie manche der vollendetften Werke der neueren Malerei fehen könnten, würden ficher anerkennen, dafs wir, wenn wir einige ihre Leiftungen an Stil- und Schönheitsgefühl auch kaum erreicht, doch in der malerifchen Auffaffung der Natur und in der technifch völlig correcten Wiedergabe auf der Fläche Fortfchritte gemacht, die ihnen unbekannt geblieben, Gebiete eröffnet haben, die ihnen verfchloffen gewefen.

Der hohe Ruhm, zum erften Male eine wirklich fo zu nennende Malerei gefchaffen zu haben, wird den Griechen trotzdem nicht wieder beftritten werden können. Sie haben fich infofern um die Malerei faft noch verdienter gemacht, als um die anderen Künfte, in denen ihre Leiftungen weniger etwas ganz Neues als vielmehr das Schönfte fchufen, was auf der vorhandenen Grundlage gefchaffen werden konnte.

Aber die Errungenſchaften der groſsen griechiſchen Malerei geriethen allmählich in Verfall und Vergeſſenheit. Die Kunſt verknöcherte oder wurde zum gemeinen Handwerk. Mehr als anderthalb Jahrtauſende muſsten über unſeren Erdball dahingehen, bis der erſten griechiſchen Blüthezeit der Malerei eine ebenbürtige zweite Blüthezeit folgte, welche freilich in ihren reinſten Leiſtungen gerade dem erneuten Studium der Antike keinen kleinen Theil ihrer Herrlichkeit verdankt.



II.

DIE MALEREI DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

VON

ALFRED WOLTMANN.

ERSTES BUCH.

DIE ALTCHRISTLICHE MALEREI.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Katakomben.

Alterthum und altchriſtliche Kunſt.

Die altchriſtliche Kunſt iſt in ihren Anfängen von der antiken Kunſt nicht verſchieden. Technik, Naturauffaſſung, Formgefühl ſind dieſelben, die einzigen Unterſchiede, die ſich geltend machen, ſind gegenſtändlicher Art, da die Kunſt neuen religiöſen Vorſtellungen zum Ausdruck zu dienen hat. Aber ſelbſt in dieſer Beziehung wird der Zuſammenhang mit dem claſſiſchen Alterthum nur allmählich und zunächſt nur theilweiſe gelöſt [1]).

Chriſtenthum und Kunſt.

Das Chriſtenthum ſtellte ſich aber anders zur Kunſt, als das claſſiſche Alterthum es gethan hatte. Ihm widerſprach ſeinem Weſen nach die Bilderverehrung der antiken Religionen, erſt durch heidniſche Einflüſſe drang dieſelbe allmählich in den chriſtlichen Cultus wieder ein. Anfangs hatte das Chriſtenthum, wie es bei ſeinem Urſprung aus dem Judenthum nicht anders ſein konnte, überhaupt kein Kunſtbedürfniſs, in vielen Kreiſen blieb die Abneigung gegen bildliche Verſinnlichung, der namentlich ein Kirchenlehrer wie Tertullian Ausdruck gab, die Oppoſition gegen den Bilderreichthum des Heidenthums beſtehen. Aber im Ganzen konnte dieſe Einſeitigkeit nicht herrſchend bleiben, nachdem das Chriſtenthum über die jüdiſchen Kreiſe längſt hinausgetreten, von claſſiſch gebildeten Griechen und Römern angenommen war. Es konnte ſich dem Kunſtbedürfniſs der gebildeten Welt nicht mehr entziehen. Von der Abneigung gegen Bilder, welche der Verehrung dienten, wurde namentlich die künſtleriſche Raumdecoration nicht betroffen, und während daher die freie Plaſtik im Chriſtenthum zunächſt keinen Boden ſand,

1) *Boſio*, Roma sotterranea, 1634. — Bullettino di archeologia cristiana, Roma 1863 ff. — *Gio. Batt. de Roſſi*, La Roma sotterranea cristiana, 3 Bde. Rom 1864—1877. 4^{0}. — *J. Spencer Northcote* and *W. R. Brownlow*, Roma Sotterranea, London 1869, deutſche Bearbeitung von *Fr. X. Kraus*, Freiburg 1873. — Schöne, doch nicht ſtreng zuverläſſige Abbildungen bei *Louis Perret*, Catacombes de Rome, Paris 1851—1855, 6 Bde. fol. — Für dieſen Abſchnitt wie für die ſolgenden: *Schnaaſe*, Geſch. der bildenden Künſte, 2. Aufl., 3. Bd. Düſſeldorf 1869; *Kugler*, Handbuch der Geſchichte der Malerei ſeit Conſtantin dem Groſsen, 2. Aufl., 1847 (die 3. iſt unbrauchbar). — *Seroux d'Agincourt*, Histoire de l'art par les monumens, 6 Bde. fol. Paris 1811—1823, deutſch von *A. F. von Quaſt*, Berlin 1840 (wichtig, trotz des Ungenügenden der Abbildungen); *P. Raffaele Garucci*, Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa, Prato 1874 ff. 4 Bde, die Katacomben im zweiten, (unkritiſch aber reich illuſtrirt).

zwar Werke profanen Charakters in chriftlicher Zeit fchuf, aber zu religiöfen Aufgaben nicht verwendet werden konnte, wurde die Malerei zu rein decorativen Arbeiten herangezogen, in denen fich nach und nach ein eigenthümlich chriftlicher Inhalt zur Geltung bringt.

Boden der altchriftlichen Kunft.

Ihren Boden hatte die altchriftliche Kunft im ganzen Umfang des römifchen Reiches, überall wo chriftliche Gemeinden entftanden waren, vorzugsweife in den gröfseren Städten, wo überhaupt die Kunftproduction lebhaft fortdauerte, und in den Gemeinden die Anzahl gefellfchaftlich höher ftehender, gebildeter und daher kunftliebender Mitglieder gröfser war. Provincielle und locale Unterfchiede ordnen fich zunächft dem einheitlichen Gefammtcharakter der Kunft ebenfo unter, wie in der Kunft der römifchen Kaiferzeit überhaupt, die Formenfprache ift überall diefelbe, mag auch die Höhe der künftlerifchen Leiftungsfähigkeit an einzelnen Orten gröfser, an anderen geringer fein. In erfter Reihe ftand natürlich Rom, die Hauptftadt des Reiches, die Erbin der Cultur von drei Welttheilen. Während die Kunft des Alterthums hier trotz ihres Verfalls noch immer glänzende Schöpfungen, öffentliche Gebäude im gröfsten Umfang und von äufserfter Pracht, koftbare Denkmäler und Bildfäulen entftehen liefs, regte fich hier fchon im Stillen die chriftliche Kunft in ihren befcheidenen Anfängen, die wir heut nur noch in Rom zufammenhängend verfolgen können, und zwar zunächft in unterirdifcher Exiftenz. Von allen vorangegangenen Culturepochen, und fo auch von diefer, geben uns die Gräber das treuefte und vollkommenfte Bild; in ihnen ift geborgen und erhalten geblieben, was über der Erde zu Grunde ging.

Coemeterien oder Katakomben.

Der Name »Katakomben« für die unterirdifchen Coemeterien oder Friedhöfe der alten Chriften ift zunächft nur eine Ortsbezeichnung; coemeterium ad catacumbas hiefs der Friedhof des heiligen Sebaftian bei Rom, und von diefem wurde die Bezeichnung fpäter eine allgemeine.

Auch in Zeiten, in denen die Religion der Chriften nicht mehr des Schutzes theilhaftig war, den das Judenthum im römifchen Reiche genofs, fondern mit Mifstrauen angefehen und verfolgt wurde, genoffen die Begräbnisftätten der Chriften den vollen gefetzlichen Schutz, welchen die Pietät der römifchen Gefinnung dem Grabe überhaupt gefichert hatte. Die Coemeterien, Eigenthum einzelner chriftlicher Familien oder befonderer Begräbnisgefellfchaften, die fich nach dem Beifpiel römifcher Funeral-Collegien gebildet hatten, konnten öffentlich angelegt werden, die Beftattung innerhalb derfelben, die Feier beftimmter Gedenktage in ihnen waren ungehindert. Innerhalb der alten Ringmauern des Servius Tullius war die Beftattung gefetzlich unterfagt, alfo hatten auch die Chriften aufserhalb derfelben ihre Coemeterien anzulegen, und da fie ihre Todten nicht nach dem bei den Römern überwiegenden Brauche zu verbrennen, fondern nach jüdifcher Gewohnheit zu beerdigen pflegten, benutzten fie die Bodenbefchaffenheit der Umgebung Roms und wählten diefe unterirdifchen Grabesftätten, errichteten aber zunächft auf denfelben Capellen und anfehnliche Eingänge, die fich keineswegs dem Blick der Oeffentlichkeit entzogen. Erft als ein Edict Valerians im Jahre 257 die religiöfen Verfammlungen an diefen Stätten unterfagte, und als die Verfolgung nicht immer vor ihnen Halt machte, ftellte fich das Bedürfnis, fie zu verheimlichen, heraus. Nach der Anerkennung des Chriftenthums unter Conftantin kamen die alten Coemeterien immer mehr aus

dem Gebrauche, nun aber wurden ſie durch Jahrhunderte noch Stätten der Wallfahrt und der Verehrung. Seit dem 9. Jahrhundert aber, nachdem die Sucht nach Reliquien ihre fortgeſetzte Plünderung herbeigeführt hatte, geriethen ſie in Vernachläſſigung und Vergeſſenheit, bis endlich am Ende des 16. Jahrhunderts die Wiederentdeckung der »Roma Sotterranea« begann, und damals die Forſchungen Boſio's, dann ſeit Ende des vorigen Jahrhunderts die weſentlich auf die Geſchichte der Malerei gerichteten Studien Seroux d'Agincourt's, heute die planvollen Unterſuchungen de Roſſi's uns ihre Kenntniſs erſchloſſen. Dieſe Coemeterien ſind die einzigen Stätten, an denen wir bis gegen Ende des 4. Jahrhunderts Ueberreſte chriſtlicher Malerei finden. Aber nur ſolche frühere Malereien in ihnen können uns hier beſchäftigen. Was ſpätere Jahrhunderte dann noch hinzugethan haben, iſt für uns unwichtig, denn dieſe Epochen können beſſer nach ihren Denkmälern über der Erde beurtheilt werden.

Für die Geſchichte der Malerei ſind unter den Coemeterien der erſten Jahrhunderte namentlich das der Priscilla an der Via Salaria, das der Domitilla oder der Heiligen Nereus und Achilles an der Via Ardeatina, dann das des Praetextatus an der Via Appia am wichtigſten. Die umfangreichſte aller Katakomben iſt das zu Ende des 2. Jahrhunderts angelegte Coemeterium des heiligen Calliſtus, dem des Praetextatus gegenüber. In der Nähe liegen die erwähnten Katakomben des heiligen Sebaſtian. Endlich iſt das Coemeterium der heiligen Agnes am entgegengeſetzten Ende der Stadt, an der Via Nomentana, vorzugsweiſe beachtenswerth. Auſserhalb Roms kommen dann namentlich noch die Katakomben des heiligen Januarius in Neapel[1]) und die zu Alexandrien[2]) in Frage. *Coemeterien in Rom. — auſserhalb Rom.*

Die engen, labyrinthiſchen Gänge der Coemeterien, in den früheſten regelmäſsiger, in den ſpäteren noch ſchmaler und in Windungen angelegt und durch verſchiedene Stockwerke unter der Erde fortgeführt, mit ihren Reihen von Loculi oder Grabſtellen in den Wänden, öffnen ſich ab und zu in annähernd quadrate, aus dem Tuff gehauene Grabkammern (Cubicula), von denen oft zwei einander gegenüberliegen oder mehrere zuſammenſtoſsen. Dieſe ſind die Stätten der maleriſchen Decoration. Ganz im Sinne des Alterthums ſind auch die chriſtlichen Gräber Wohnungen der Todten und als ſolche Abbilder von den Wohnungen der Lebenden. Wie in den chriſtlichen Gräbern allerlei Geräthe, Schmuck- und Toilettengegenſtände, Münzen, Kinderſpielzeug gefunden worden ſind, die nach dem Brauche des Alterthums dem Verſtorbenen aus dem irdiſchen Leben in das neue Daſein mitgegeben wurden, ſo empfingen auch die Grabkammern der Coemeterien nach antikem Vorbilde eine maleriſche Decoration, die dem Schmuck des häuslichen Gemaches entſprach. *Anlage.*

Gerade in den älteſten Coemeterien entfaltet ſich oft eine rein decorative Malerei, die ſich von antiker handwerklicher Ausſchmückung nicht unterſcheiden läſst. Leichtes Weingerank mit Eroten ſchmückt eine Decke im älteſten Theile des Coemeteriums der Domitilla, und ebenda kommen auch noch Reſte von Landſchaften als Wandſchmuck vor. In der ſogenannten Krypta quadrata *Reine Decoration.*

---

1) *Victor Schultze,* Die Katakomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel. Eine kunſthiſtoriſchen Studie. Mit 10 lithographirten Tafeln. Jena 1877.

2) *C. Weſcher,* im Bullettino III (1865) S. 57, mit Bemerkungen von Roſſi S. 61, 73.

des Praetextatus-Coemeteriums, die nicht aus dem Tuff gehauen, fondern regelmäfsig gewölbt und von hohem Alterthum ift, enthalten die vier Felder der Decke nur Rofen, Aftern, Weinreben und Lorbeerzweige, von Vögeln belebt, alfo Pflanzen, die wahrfcheinlich den vier Jahreszeiten entfprechen, und in den unteren Streifen entfprechende Genrefcenen: Blumenpflücken, Schnitter bei ihrer Arbeit, Weinlefe und Olivenernte. Der Vorraum der erften Katakombe zu Neapel enthält bei reizender Feldertheilung der Decke zwei flatternde Tauben mit einem Oelblattgewinde im runden Mittelfchilde und ringsum fchlanke Gazellen, fpringende Panther, Seepferdchen, Vafen mit Rofen und Vögel, die fich auf Zweigen wiegen. Auch in der Folge bleiben nicht nur Delphine, Vögel, Masken als decorativer Apparat erhalten, fondern es mifchen fich fogar Motive aus der claffifchen Mythologie ,Tritonen, kleine geflügelte Genien, unbefangen unter das Blattwerk des Ornamentes. Daneben fügen fich dann erft allmählich Bilder und Geftalten chriftlichen Inhaltes ein.

Symbole. Mit den älteften chriftlichen Symbolen, wie fie auf Grabplatten, Geräthen, Sarkophagen eingeritzt, plaftifch, aufgemalt vorkommen, dem Monogramm Chrifti ☧, dem T, der älteften Form des Kreuz-Symboles, dem Schiffe als Sinnbild der Kirche, dem Fifch, der durch das Buchftabenfpiel des Wortes ἰχθύς an Chriftus erinnern foll, hat die Gefchichte der Malerei nichts zu thun. Das ift lediglich eine Bilderfchrift, welche den Mitgliedern der Gemeinde verftändlich war, fie an Grundbegriffe ihrer Heilslehre erinnerte. Aber wenn die Taube als Sinnbild der Chriftenfeele angewendet wird, das Lamm mit der Siegesfahne als Symbol Chrifti, Lämmer in der Mehrzahl als Darftellung der Apoftel oder der chriftlichen Gemeinde erfcheinen, wenn der Pfau an die Unfterblichkeit, der Hirfch am Quell an die chriftliche Heilsfehnfucht erinnert, fo kommt doch in diefen Bildern neben der religiöfen Bedeutung oft auch die decorative und malerifche Wirkung in Frage; die antike Vorliebe für die Darftellung des Thierlebens dauert in ihnen fort. Jedenfalls waren folche Thierbilder nach claffifchen Muftern gebräuchlich, ehe es der chriftlichen Anfchauung gefiel einen befonderen Sinn in ihnen zu fuchen.

Daneben treten dann auch fchon andere Sinnbilder auf, die wirklich bildmäfsige Form gewonnen haben und malerifche Motive gewähren, und gerade diefe find zunächft rein aus dem Bilderkreife des claffifchen Alterthums entlehnt; fo vor allen die beiden immer wiederkehrenden Darftellungen des Orpheus. Orpheus und des guten Hirten, welche als Sinnbilder Chrifti erfcheinen. Orpheus fitzt, in antiker Tracht, mit der phrygifchen Mütze, auf einem Felfen und fchlägt die Leier, während wilde oder zahme Thiere, befonders Löwen ihm zu Füfsen ruhen (vgl. Fig. 43), und erfcheint fo als eine Hindeutung auf Guter Hirt. die zwingende Macht der chriftlichen Lehre [1]). Der Hirt, der das Lamm auf den Schultern trägt, ift eine Anfpielung auf Chrifti Gleichnifs vom guten Hirten, hat aber feine unmittelbaren Vorbilder in antiken Darftellungen, in genrehaften Hirtenfiguren, wie wir fie auch in pompejanifchen Wandbildern

1) Diefe Bedeutung wird beftritten von *F. W. Unger (Ersch u. Gruber*, I. Serie, Bd. 84 S. 382), der die Bilder auf orphifche Myfterien zurückführt und fie derfelben Geiftesftrömung zufchreibt, der die unechten Schriften des Orpheus und ihre verfteckten Weiffagungen des Chriftenthums entfprangen.

wiederfinden, in den Statuen des Widderträgers Hermes als Schutzgottes der Herden, zu denen auch eine der für chriſtlich gehaltenen Statuen im Lateran gehört. Aber in dieſem Falle wirkte nur das Formelle des Vorbildes, ohne daſs ein mythologiſcher Zuſammenhang beſtanden hätte. Der Hirt erſcheint



Fig. 40. Der gute Hirt. Coemeterium S. Agneſe. Nach Perret.

in ſolchen Bildern als eine gefällige Jünglingsfigur in ländlicher Tracht, gewöhnlich mit der Syrinx, ihm zu Füſsen Hirtenſtab, Milcheimer, vielleicht auch Lämmer (Fig. 40 aus S. Agneſe). Zur häufigen Wiederkehr ſolcher Motive trug wahrſcheinlich auch ihre Anmuth bei, die ſie zur decorativen Verwendung geeignet machte. Wie ferner Darſtellungen des Gaſtmahls in antiken Gräbern Gaſtmahl.

und auf Sarkophagen vorkommen, fo treten Bilder ähnlichen Gegenftandes in altchriftlichen Wandmalereien auf als Hindeutungen auf die Seligkeit des himmlifchen Freudenmahles. Ein rein aus dem Leben gegriffenes Bild, der Fifcher. Fifcher, deutet, in Erinnerung an Chrifti Gleichnifs von den Menfchenfifchern, auf die Apoftel hin.

Dann finden wir aber auch Geftalten, die wirklich der chriftlichen Lehre Chriftus. angehören, und vor allen wurde Chriftus nicht blofs finnbildlich angedeutet, fondern bildlich hingeftellt. Mochte auch ein Theil der älteren Kirchenväter an der Vorftellung fefthalten, dafs er auf Erden in unanfehnlicher Knechtsgeftalt erfchienen fei, fo war die Kunft doch noch zu claffifch gebildet, um fich in folche Auffaffung finden zu können. Wie ihr kein Bild des hiftorifchen Jefus bekannt war, fo hatte fie auch keine Abficht, ein folches zu geben, fondern ging darauf aus, feine Göttlichkeit zu verfinnlichen. So fchuf fie einen jugendlichen, bartlofen Idealtypus des Heilandes, der fich verwandten Götter- und Heroentypen der claffifchen Mythologie nähert. In diefer Geftalt, mit kurzem Haar, erfcheint Chriftus bei der Erweckung des Lazarus und bei andern Wundern. Ein abweichender Typus, der fich in der Folge durch die mittelalterliche Kunft fortfetzt, kommt zwar nicht auf Wandgemälden der Coemeterien, wohl aber auf den dort gefundenen Goldgläfern, die wir fpäter noch erwähnen werden, vor [1]): er ift ebenfalls jugendlich und bartlos dargeftellt aber mit langem Haar, das ihm bis auf die Schultern wallt und vorn, glatt und geradlinig gefchnitten, in die Stirn hängt. In der Folge wird der bärtige Typus des Heilandes häufiger, den wir aber in den Kunftwerken der Oberwelt, den früheften Mofaiken, beffer und in urfprünglicherer Form, als in den Katakomben, kennen lernen werden.

Maria. Maria erfcheint als römifche Matrone und zwar zunächft gewöhnlich als »orans«, mit betend erhobenen Händen. Eine ähnliche Geftalt kann aber auch als Perfonification der Kirche vorkommen, Lämmer zu ihren Füfsen, fo dafs fie dem guten Hirten entfpricht. In der Folge wird Maria auch fitzend, das Kind im Schofse, dargeftellt, aber auch dann erhebt fie mitunter noch betend die Hände, ohne das Kind feftzuhalten, wie auf einem Bilde des Agnes-Coemeteriums. Im antiken Philofophentypus, ohne befondere Attribute, er-Apoftel. fcheinen die Apoftel, befonders Petrus und Paulus. Für diefe beiden bilden fich bald Typen heraus, die in einem gewiffen Gegenfatze zu einander ftehen. Kirchliche Kunftfchriftfteller haben hierin eine beftimmte, auf wirklichen Bildniffen beruhende Ueberlieferung über ihre Phyfiognomie vermuthet. Die Unterfuchung der Monumente lehrt dagegen, woher die Typen ftammen. Die berühmte eherne Statue des heiligen Petrus in der Peterskirche, der Gegenftand gläubiger Verehrung, die in Jahrhunderten feinen Fufs durch ihre Küffe abgefchliffen hat, in Wahrheit aber eine auf Petrus umgeftempelte antike Confularftatue, zeigt das kraufe Haar und den kurzgefchorenen Vollbart, was dann für Petrus beibehalten wurde, während man Paulus, in einfachem Gegenfatze, mit fchlichtem Haar und langem Barte darzuftellen pflegte. Ungefähr ähnlich, auch Propheten. im Philofophentypus des Alterthums, mit Schriftrollen, werden die Propheten abgebildet.

Tracht. Die Bekleidung der heiligen Geftalten ift die römifche Tunica mit umge-

1) *Garucci*, Vetri ornati Taf. 18 f.

worfenem Pallium; die blofsen Fufse tragen Sandalen. Die einfachere Philofophentracht, nur das Pallium, das eine Seite des Oberkörpers nackt läfst, tritt nur vereinzelt in frühen Bildern auf. Erft feit dem 4. Jahrhundert umgibt der Glorienfchein oder Nimbus, für den ebenfalls antike Vorbilder mafsgebend find [1]), das Haupt Chrifti, fpäter auch der Heiligen; in den Nimbus des Heilands wird dann gewöhnlich das Kreuz eingezeichnet. Nimbus.

Die Auswahl der Scenen aus dem Alten und dem Neuen Teftament, in welchen die Geftalten der chriftlichen Ueberlieferung auftreten, ift eine befchränkte; die eigentlich malerifchen Motive in diefen Gegenftänden find noch nicht entdeckt, die Malerei verfährt nicht epifch, nur fymbolifch, will nicht Handlungen und Vorgänge veranfchaulichen, fondern nur den chriftlichen Sinn auf beftimmte Vorftellungen der Heilslehre, auf Grundbegriffe der Religion, befonders aber auf die Wohlthaten der Sacramente hinweifen. Das Leiden des Herrn, das in fpäteren Jahrhunderten der Hauptgegenftand chriftlicher Kunft ift, wird nicht dargeftellt, und befonders kommt vor dem 7. Jahrhundert kein Bild des Gekreuzigten vor. Die Abneigung gegen die Darftellung von Martern ift ein Nachhall claffifcher Empfindung, der es widerfprach, den Gott im Momente der Erniedrigung und der fchimpflichften Todesftrafe zu zeigen. Chriftus wird in feiner überirdifchen Macht, in feinem Wandel auf Erden und befonders in feinem Wundern dargeftellt. Da weift dann der Gichtbrüchige, der geheilt fein Bett davonträgt, auf die reinigende Macht der Taufe, die Erweckung des Lazarus auf die Erlöfung und den Sieg über den Tod, die Brodvermehrung oder das Weinwunder zu Cana auf das Sacrament der Euchariftie hin. Auch die Momente aus dem Alten Teftament werden finnbildlich auf die chriftliche Heilslehre bezogen. Der Sündenfall Adams und Evas bezeichnet die menfchliche Sündhaftigkeit. Nicht Noah's Gefchichte foll dargeftellt werden, fondern diefer ragt mit halbem Leibe aus einer nur andeutungsweife gegebenen Arche, einem kleinen Kaften mit offenem Deckel, hervor und hat die Taube mit dem Oelzweig auf den Händen, indem er als Sinnbild des durch die Taufe gewährten göttlichen Friedens erfcheint. Gleichfalls im Hinblick auf die Taufe wird Mofes dargeftellt, der das Waffer aus dem Felfen fchlägt (Fig. 41), oder auch in derfelben Situation an feiner Stelle Petrus als der Führer des neuen Ifrael. Mofes, der vor dem Dornbufche feine Schuhe löft, fcheint die heilige Scheu vor den Geheimniffen der chriftlichen Lehre anzudeuten. Der Prophet Jonas, den ein drachenähnlicher Fifch auswirft, ift der oft wiederkehrende Typus der Auferftehung Chrifti. Häufig ift aber auch Jonas unter der Kürbisftaude ruhend dargeftellt, wie er vergeblich auf den Untergang Ninivehs wartet, wahrfcheinlich als warnendes Sinnbild des Menfchen, der über Gottes Fügungen murrt. Mitunter reihen fich die Momente aus der Gefchichte des Jonas cyklifch aneinander. Abraham, im Begriffe Ifaak zu opfern, weift auf Chrifti Opfertod hin. David als Sieger ift Chrifti Vorbild. Der nackte Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge in dem Feuerofen verfinnlichen die Hoffnung auf göttliche Hilfe in der Bedrängnifs. Biblifche Scenen.

Wie das claffifche Alterthum, fo kennt dann auch das Chriftenthum eigent-

1) Seit Alexander für Himmelsgottheiten, fpäter für Herrfcher im Gebrauch. *Stephani*, Nimbus und Strahlenkranz. St. Petersburg 1859. 4.

Sacralbilder. liche Sacralbilder; nicht blofs durch biblifche Momente wird die Wohlthat der Sacramente angedeutet, fondern durch die liturgifche Handlung felbft, durch den Priefter, der dem Täufling die Hand auflegt oder die Confecration des Brodes vornimmt, neben welchem dann auch finnbildlich der Fifch auf dem Tifche liegt.

Foffor. Als eine Art Genrefigur kann der Foffor, Todtengräber, gelten, der mitunter als befcheidene Nebenfigur auftritt, mit der Hacke arbeitet, oder auch,



Fig. 41. Mofes. Aus S. Agnefe. Nach Perret.

wie der Foffor Diogenes (Fig. 42), Lampe und Hacke in den Händen, über feinem eigenen Grabe fteht. Es war auch fonft Brauch des Alterthums, den Stand des Verftorbenen an feinem Grabe anzudeuten, etwa durch Abbildung von Werkzeugen fein Handwerk. Endlich, während die Leiden der Märtyrer keine Darftellung finden, darf wohl in einem Bilde der Calliftus-Katakomben[1] ein Bekenner vor dem Tribunal vermuthet werden.

Gericht-fcene.

Anordnung. In der Anordnung im Raume ift das übermüthig tändelnde Decora-

1) *Rossi* II. Taf. 21.

tionsprincip mit zierlicher Scheinarchitektur, wie es in den Wandbildern Pompeji's auftritt, nicht zu finden. Einfache Feldertheilung und Umrahmung in den einfachften Formen, Streifen, Aftragalen, Blattgeflecht, fchliefst die Bilder ein und gliedert den Raum. Aber auch fo ift, ebenfo wie in den antiken Gräbern, der Eindruck einer Zimmerdecoration feftgehalten. Die Arcofolien oder Nifchen, welche fich an jeder Wand halbkreisförmig über Sarkophagen wölben, die Decken, auch die Wandflächen, wo fie nicht zu fehr durch die Graböffnungen unterbrochen find, verbinden fich zu einem einheitlichen Ganzen, und harmonifch können fich namentlich die Deckenbilder entfalten.



Fig. 42. Foffor. Nach Boldetti, Osservazioni u. f. w. Rom 1702.

Ihre Anordnung ift eine centrale bei ftreng architektonifcher Gliederung. So erfcheint auf einem Plafond im Coemeterium der Domitilla (Fig. 43) Orpheus in dem polygonen Mittelbilde, und die acht Nebenfelder, die es umfchliefsen, indem fie aufsen in die Kreisform übergehen, enthalten David mit der Schleuder, Mofes vor dem Felfen, Daniel unter den Löwen, die Erweckung des Lazarus, während mit diefen biblifchen Scenen vier Felder mit Thiergeftalten, Ochs und Widder, abwechfeln. Die Decke aus S. Agnefe, deren Mittelbild, den guten Hirten, unfere Abbildung (Fig. 40) gab, enthielt in vier rechteckigen Feldern ringsum eine Orans, den Sündenfall, den Mofes der Waffer weckt, und den unter der Staude ruhenden Jonas; in den Zwickeln find in befonderen Abtheilungen Vögel auf Zweigen gemalt, Vafen fteigen daneben in die Höhe, und leichtes Blattornament fowie fymmetrifch einander

entfprechende Tauben bilden einen Kreis um das Mittelftück. Der Vorraum der zweiten Katakombe zu Neapel zeigt in der Mitte ein Octogon mit einer fchwebenden Victoria, die einen Palmzweig hält. Die kunftvoll abgetheilten Nebenfelder enthalten Flügelknaben mit Gewinden, fchwebende geflugelte Frauengeftalten, Masken, Blumenfchalen, Trauben, Greife, Löwen, Gazellen, Seepferde und drei gröfsere Bilder: den Sündenfall, dann wahrfcheinlich den Säemann aus dem Gleichniffe Chrifti und endlich eine noch nicht in ihrer Bedeutung erkannte Darftellung, drei thurmbauende Jungfrauen.

Das von de Rossi [1]) abgebildete Deckenbild aus S. Lucina, noch aus dem



Fig. 43. Deckenmalerei aus dem Coemeterium der Domitilla. Nach Aringhi.

2. Jahrhundert (Fig. 44), enthielt in der Mitte ein jetzt faft zerftörtes Bild, wahrfcheinlich den guten Hirten, ringsum, alternirend, je zwei Bilder des guten Hirten und der betenden Matrone, fonft aber, innerhalb reizender Feldertheilung, Zweige mit Blättern und Blumen, Vögel, Masken und fchwebende Genien, wie fie an den Wänden von Pompeji vorkommen. Ganz discret, fur Uneingeweihte uberhaupt nicht merklich, kündet hier die chriftliche Gefinnung fich an.

Man ift bisher meift der Anficht gewefen, dafs bei der Auswahl und Zufammenftellung der einzelnen Scenen immer die fymbolifche Abficht gewaltet, und dafs jeder Bildercyklus einen religiöfen Rebus, eine kunftvoll gegliederte

1) I. Taf. 10. — *Garucci* II, 2.

Predigt gebildet habe. Aber der Vergleich mit den antiken Wandmalereien, mit denen diese unmittelbar verwandt find, schränkt jene Annahme ein und führt zu dem Ergebnifs, dafs auch hier die rein decorative Rückficht ein Wort mitzufprechen hatte. Das von der neueren Forfchung in den antiken Wandmalereien gefundenen Gefetz formeller Refponfion und Symmetrie, demzufolge nicht immer eine Gedankenverbindung, ein geiftiger Zufammenhang, fondern oft Refponfion und Symmetrie.

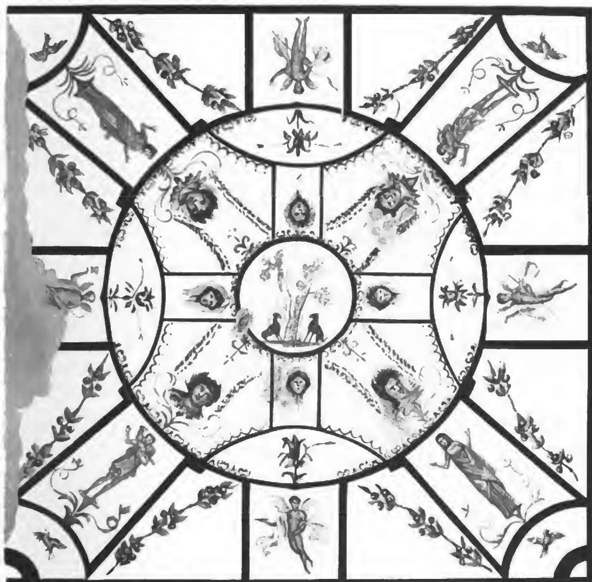


Fig 44. Deckengemälde aus S. Lucina. Nach de Roffi.

nur äufsere Uebereinftimmung oder Gegenfätzlichkeit in der Compofition zur Zufammenftellung von Bildern führte, hat auch hier feine Kraft noch nicht verloren. Die Erklärer haben bisher nach dem geheimnifsvollen inneren Zufammenhang zwifchen der Auferweckung des Lazarus und dem Mofes vor dem Felfen gefucht. Prüft man aber beide Scenen auf unferer Abbildung (Fig. 43), fo nimmt man wahr, wie fchon die Uebereinftimmung des Motivs, die Gewandfigur mit entfprechender Haltung und zaubernder Bewegung des rechten Armes, beftimmend fein konnte. Ebenfo entfprechen der nackte Daniel und der

heroifche, jugendliche David fich wohl. Bei den Thierbildern diefes Plafonds braucht man auch kaum an fymbolifche Abficht zu denken, man kann vielmehr bei dem Widder und dem Stier, von denen jeder einmal ftehend und einmal ruhend vorkommt, eine reine Decoration durch Landfchaft mit Staffage annehmen.

Auch bei dem Correfpondiren des Jonas und des Sündenfalls auf der zweiten vorhin befchriebenen Decke trifft wenigftens zu, dafs in beiden Fällen nackte Geftalten unter einem Baume dargeftellt find. Die Dreizahl und die Uebereinftimmung des afiatifchen Coftüms, phrygifche Mützen, kurze Tunica und Beinkleider, find die Urfache für die immer wiederkehrende Zufammenftellung der Männer im Feuerofen und der anbetenden Magier vor der Madonna. Die Rückficht auf geiftliche Belehrung fällt zwar nicht fort, aber innerhalb diefer Schranken wurde dem decorirenden Künftler damals noch gröfsere Freiheit als fpäterhin zugeftanden.

Zuftand. Die Malereien der Katakomben haben Verwüftungen erfahren, viele find zu Grunde gegangen, als man fie abzulöfen fuchte, das Vorhandene verwittert immer mehr und ift nur in ungenügender Beleuchtung fichtbar, aber man kann fich dennoch dem bedeutungsvollen Reize der Bilder nicht entziehen.

Behandlung. Nicht Künftler, nur Handwerker, haben hier gearbeitet, aber die künftlerifche Tradition des antiken Handwerks kam auch diefen noch zu gute. In Arbeiten über der Erde mögen diefelben Leute damals noch mit mehr Sorgfalt und Vollendung gefchaffen haben. In diefen durch ihre Lichtfchachte oder durch Lampen fpärlich beleuchteten Grabkammern wendeten fie nicht die ausgebildete Technik der griechifch-römifchen Malerei auf dem forgfältig bereiteten Bewurfe an, fondern begnügten fich mit flüchtiger Malerei in Wafferfarben auf trockenem Bewurfe (al secco), handhabten diefe aber noch mit altem decorativem Gefchick. Sie dachten an keine befonderen Studien für den jedesmaligen Zweck, an kein directes Zurückgehen auf die Natur, fondern arbeiteten fchnell, mit ficherer Routine, bei kühner Führung der breit hingefetzten Contouren und flotter Behandlung, die auf Einzelheiten nicht einging. Form. Aber fie befafsen immer noch etwas von dem überlieferten Formgefühl des Alterthums, die Geftalten find in der Regel von gutem Verhältnifs, fogar das Nackte ift, wie in zahlreichen Danielfiguren, oft noch gelungen; Mofes, der vor dem Dornbufche feine Schuhe löft, erinnert manchmal an einen fandalenbindenden Hermes des Alterthums; felbft der nackte Jonas, der unter der Staude liegt oder kauert, ift trotz geringer Durchbildung meift voll Natürlichkeit bei gefälligem Flufs der Linien. Claffifch muthen uns manche Geftalten von Betenden in ihrer Kopfneigung, Stellung und Geberde an. Wirklicher Adel des Stils durchdringt trotz fchematifchen Details viele Gewandfiguren, wie den oben abgebildeten Mofes (Fig. 41). In den einfachen, immer wiederkehrenden Situationen, für welche oft noch antike Mufter benutzt werden konnten, find die Motive der Bewegung anfprechend, lebendig, von künftlerifcher Freiheit infpirirt. Die Linien find anmuthig geführt, die Compofition ift in gröfster Oekonomie gehalten, aber ftets dem gegebenen Bildfelde glücklich eingefügt, in älterer Zeit ftören nur felten gröbere Fehler in den Verkürzungen oder merkliche Verftöfse gegen die Perfpective, aber es werden allerdings auch alle fchwierigeren Probleme, reichere Hintergründe, ein mehr in die Tiefe

Gehen der Compofition, vermieden. Bei überliefertem Gefühl für Schattenwirkung find die Geftalten noch angemeffen, wenn auch nicht kräftig, modellirt, auch die Thierformen find noch im Ganzen verftanden, die Bäume, welche im Zufammenhang mit dem Erdboden zur Andeutung eines landfchaftlichen Schauplatzes ausreichen, find zwar etwas allgemein, aber der Natur noch ziemlich entfprechend gehalten. Der Grad der Durchführung richtet fich nach den Bedingungen der Aufgabe. Erft fpäter nehmen allmählich rohere Behandlung und Ungefchick in der Form überhand. Bei einfachem, hellem Grunde ift endlich die Farbe licht und harmonifch geftimmt. Farbe.

Darin liegt überhaupt ein wefentlicher Reiz diefer Malereien, dafs in dem Stimmung. Schmuck der Grabkammern, als ob er für häusliche Gemächer erfonnen wäre, ftets anmuthige Heiterkeit durchgeht. Da mifcht kein Hinweis auf die Schrecken des Todes, kein düfteres, asketifches Moment fich ein, felbft geheimnifsvolle Mahnungen an die Heilslehre klingen nur tröftlich und in poetifchen Bildern durch. Gerade das ift aber nicht ein chriftlicher, fondern ein claffifcher Zug.

Neben der Wandmalerei mufs hier noch einer anderen Technik kurz gedacht werden, die ebenfalls den zeichnenden Künften angehört. Zu den werthvollften Objecten, die in den Katakomben gefunden wurden, zählen die Goldgläfer (fondi d'oro), gewöhnlich Böden von Glasgefäfsen und meift aus dem 3. und 4. Jahrhundert. Goldgläfer. Die Gegenftände find einfacher Art: Köpfe und Einzelgeftalten von Apofteln, Petrus und Paulus als Paar, biblifche Scenen, wie wir fie fchon kennen lernten, Bilder von Verftorbenen, über welchen der Heiland die Krone des Lebens hält, dann auch profane Darftellungen, Jagdfcenen oder ein Sieger auf der Quadriga[1]). Das find keine eigentlichen Glasmalereien, fondern eingekratzte Zeichnungen in dünnen, auf Glas geklebten Goldblättchen, gedeckt durch ein darüber gelegtes zweites Glas, das mit dem unteren durch Schmelzen zu einer feften Maffe verbunden wurde.

Bei dem Ueberblick der Malereien in den Katakomben mufs man fchliefslich noch die Wahrnehmung ausfprechen, dafs von einem befonderen Gefühlsausdruck, der als eigentlich chriftlich gelten könnte, hier nirgends eine Spur ift. Claffifcher Charakter. Ebenfowenig kann man auch den Satz zugeben, den noch Schnaafe aufgeftellt hat, dafs hier »Vorzüge der chriftlichen Werke vor den gleichzeitigen heidnifchen« wahrnehmbar feien, die »auf der Verfchiedenheit der chriftlichen Weltanficht von der heidnifchen beruhen«, dafs in den chriftlichen Bildern namentlich das perfpectivifch-malerifche Princip ftärker hervortrete[2]). Wir beharren vielmehr bei dem Ergebniffe, dafs ein neues chriftliches Element nur in den Gegenftänden auftaucht, welche dem Maler zugewiefen wurden, nicht aber in feiner Arbeit, und dafs der Stil diefer altchriftlichen Malereien trotz aller Unvollkommenheiten nicht aus dem Kreife claffifcher Kunft heraustritt.

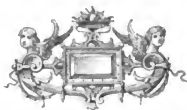
Aber mit der Kunft der fpäteren römifchen Kaiferzeit theilt allerdings die Verfall. altchriftliche Malerei die Eigenfchaft, eine Kunft des Verfalls zu fein. Ihre älteften Producte find die beften, dann wird fie in die Entartung der claffifchen Bildung mit hineingezogen. Für diefe ift das Chriftenthum nicht verantwortlich,

---

1) *Perret* IV. Tf. 21—33. *Raffaele Garucci*, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri de cristiani primitivi di Roma. Roma, 1858 fol. 2. vermehrte Auflage 1864.

2) III S. 102 (2. Auflage).

die Zersetzung war vielmehr von innen heraus erfolgt. Die Erbschaft der griechischen Bildung war ein äufserlicher Besitz, dessen die römische Welt geistig nicht mehr Herr blieb. Die Tradition verflüchtigte sich, jeder Generation ging mehr und mehr von dem Naturgefühl des Alterthums verloren, das nicht länger durch selbständiges Studium und Zurückgehen auf die Quelle genährt ward. Die Wiedergabe der Formen rein aus dem Gedächtnifs heraus hat Gleichgiltigkeit gegen die Durchbildung zur Folge. Es schwindet die Kenntnifs der Formen selbst, ja sogar die Solidität der Technik und das leichte Geschick der Hand. Die Vernachlässigung der Natur wurde vom Christenthum zwar nicht erst herbeigeführt, wohl aber noch gesteigert, weil es seinem Wesen nach mehr Gewicht auf die geistige Bedeutung als auf die Form legte. Wir stehen an dem Punkte, auf welchem Alles, was die griechische Kunst durch jahrhundertelange Entwicklung in Bewältigung des malerischen Stils und seiner Bedingungen erreicht hatte, unter den Händen der Nachkommen allmählich zu Grunde ging, so dafs die Malerei bald auf eine primitive Stufe zurücksinken mufste.



ZWEITER ABSCHNITT.

Die Mosaiken.

A. Rom bis zur Mitte des 6. Jahrhunderts.

Mofaik.

ie die altchriftliche Kunft überhaupt keine Fertigkeit befafs, die ihr nicht vom claffifchen Alterthum überliefert worden wäre, fo hatte fie von diefem auch die Technik der Mofaik ererbt [1]) Wenn auch die erhaltenen antiken Mofaikbilder zum Schmuck von Fufsböden gehörten, fo hatte doch bereits das Alterthum diefe Technik in die Wanddecoration übertragen [2]). Die altchriftliche Kunft, die fich dem gefteigerten Materialprunke der fpätrömifchen Epoche nicht entziehen konnte, that dies in weit gröfserem Umfang.

In den Katakomben.

Schon in den Katakomben find zahlreiche ornamentale Fufsböden rein claffifchen Stils gefunden worden, dann aber auch einzelne bildliche Darftellungen, wie die Medaillons mit den Bruftbildern des Flavius Julius Julianus und feiner Gattin Maria Simplicia aus dem Coemeterium des heiligen Cyriacus (jetzt in der Biblioteca Chigi), von echt römifchem Porträtcharakter, aus dem 4. Jahrhundert [3]).

Als Schmuck der Kirchen.

Gleichzeitig entfaltet die Mofaik fich auch über der Erde und erhält im Bunde mit der Architektur eine neue Bedeutung. Das chriftliche Gotteshaus öffnet fich nicht heiter gegen das öffentliche Leben wie der antike Tempel mit feinen Säulenhallen und Stufen, fondern fchliefst fich ftreng umfriedet ab und entfaltet erft innen Glanz und Pracht. Auf Marmorfäulen, die oft

1) *Jules Labarte*, Histoire des arts industriels etc. etc. B. IV. Paris 1866 nebft Atlas. — *Crowe u. Cavalcaselle*, Gefch. der italien. Malerei, deutfch von M. Jordan. I. Leipzig 1869. — *J. Burckhardt*, Der Cicerone, 3. Aufl. Leipzig 1874. — *Jo. Ciampinus*, Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera etc. illustrantur. Rom 1690—99. fol. — Für Rom: Gefchichtliche Quelle: Lib. pontificalis des Bibliothekars Anaftafius, Muratori SS. rer. Ital. III. — *F. Gregorovius*, Gefch. der Stadt Rom im Mittelalter (B. I u. II in 3. Aufl., Stuttgart 1875). — *Platner*, *Bunfen* u. f. w. Befchreibung der Stadt Rom. Stuttg. u. Tübingen 1830—42. — *Giov. B. de Rossi*, Musaici cristiani (im Erfcheinen), Farbendrucke. — *Gutenfohn u. Knapp*, Denkmäler der chriftl. Religion, Rom 1822; Umriffe. — *Garucci* a. a. O. Bd. IV. — *Barbet de Jouy*, Les mosaiques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome, Paris 1862; fowie die treffliche Anzeige diefes Werkes von *L. Vitet*, im Journal des Savants, Paris 1862, 1863.

2) Vgl. oben S. 92.

3) Farbendruck bei *de Rossi.*

antiken Denkmälern entnommen find, ruht die Oberwand des Mittelfchiffes; eine reiche Felderdecke mit Erz und Vergoldung fchliefst die Räume, fo weit fie nicht gewölbt find. Der Fufsboden und die untere Täfelung der Wände werden durch Marmormofaik in gröfseren, fymmetrifch entwickelten Muftern (opus tesselatum und opus sectile) gebildet, in der Höhe aber finden figürliche Darftellungen in einer aus Steinchen oder Glasflufs-Stückchen zufammengefetzten Mofaik ihren Platz und vollenden den reichen Eindruck des Innern. Im Centralbau breiten fie fich an der Kuppel wie an den Gewölben des Umgangs und der Nifchen aus, in der Bafilika entfalten fie fich an der Eingangswand, ziehen fich an den parallelen Langwänden des Mittelfchiffs oberhalb der Arcaden, zwifchen und über den Fenftern weiter, gipfeln am Triumphbogen, falls ein Querhaus vorhanden ift, dann am Bogen der Tribuna und finden endlich in der Halbkuppel der Apsis Ziel und Abfchlufs. Mitunter kommt fogar eine mufivifche Decoration der Façade hinzu.

Technik. Die Mofaik, die eine wahrhaft monumentale, dauerhafte und faft unveränderliche Decoration erreichen läfst, ift allerdings keine Technik, die unmittelbar der fchöpferifchen Hand des Künftlers dient, fondern eine mühfame Handwerksarbeit, die durch Zufammenfügung zahlreicher Einzelftückchen nur eine Copie des farbigen Originalcartons von Künftlerhand herftellt. Dennoch ift hier die Handwerksmäfsigkeit geringer als in den Katakomben-Malereien. Die Mofaiciften mögen mechanifch arbeiten, verfahren aber nicht fo flüchtig und forglos; Wahl und Benutzung der Mufter ift nicht ihrem Belieben überlaffen, fie arbeiten vielmehr unter ftrenger künftlerifcher Controlle und nach Vorbildern, die auf der Höhe der Zeit ftehen.

Anfangs überwiegt ein rein ornamentaler Charakter im Stile claffifcher Raumdecoration, fo in den römifchen Denkmälern, die in der Zeit Conftantins oder unmittelbar nachher ihren Schmuck erhalten haben. Die Taufcapelle am Lateran zeigt in einer Apfis der ehemaligen Vorhalle edel gefchwungene Goldranken, dazwifchen Tauben und andere chriftliche Symbole auf tiefblauem Grunde [1]. In der vor der Porta Pia gelegenen Taufcapelle und fpäteren Grabkirche der Conftantia, der im Jahre 354 geftorbenen Tochter Conftantins, ift das Tonnengewölbe des Umgangs in eine heitere Weinlaube verwandelt, in der fich kleine Eroten bei der Weinlefe tummeln, Erntewagen beladen und Trauben keltern; aber neben diefen Scenen fowie Vögeln, Bruftbildern, einer Pfychefigur kommen auch unverkennbar chriftliche Sinnbilder, das Lamm mit dem Milcheimer, das Kreuz vor. Auch die längft untergegangene Mofaik der Kuppel enthielt eine decorative Theilung durch Karyatiden, welche gewiffermafsen die Rippen der Kuppel bildeten, und von denen claffifche Ornamente ausgingen, zwifchen ihnen biblifche oder fymbolifche Darftellungen und als unteren Rand einen Streifen Meer mit Fifchen, Waffervögeln, auf Barken fahrenden und Netze werfenden Genien [2].

Taufcapelle Lateran.

S. Coftanza.

Diefer decorative Stil mit feiner tändelnden Symbolik fagte auf die Dauer dem ernfteren chriftlichen Sinne nicht zu. Als der heilige Nilus († 450) über die Ausfchmückung einer Kirche befragt wurde, verwarf er die projectirte

1) *Hübfch*, Die altchriftlichen Kirchen, Karlsruhe 1863, Taf. 26.

2) Nach alter Copie bei *Garucci*, Taf. 204. — Proben aus dem Umgang 205 f.

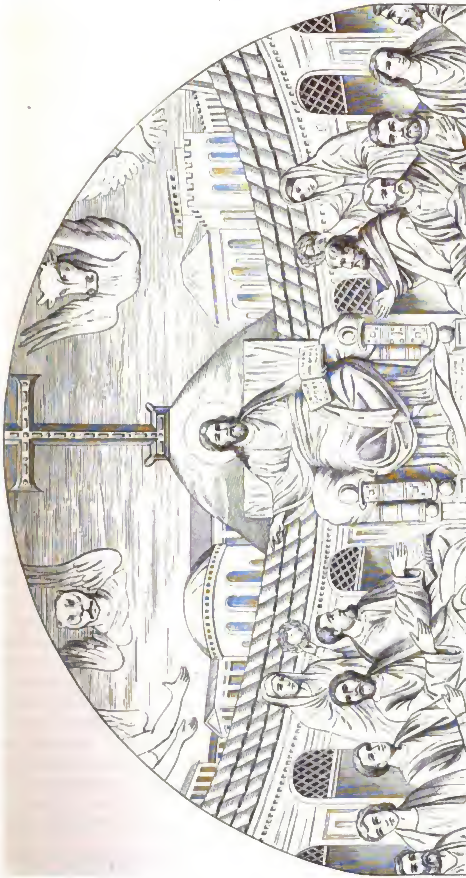


Fig. 45. Mofaik aus S. Pudenziana. Nach Labarte.

Ausftattung mit Pflanzen, Vögeln, Thieren und einer Fülle von Kreuzen als kindifch und unwürdig und verlangte im Inneren Bilder aus dem Alten und Neuen Teftament mit derfelben Motivirung, die fpäter Gregor II. fo formulirte: »Defshalb wird die Malerei in den Kirchen angewendet, dafs die der Schrift Unkundigen wenigftens auf den Wänden beim Betrachten lefen, was fie in den Büchern nicht zu lefen vermögen [1]«. Die Bilder find demnach nicht mehr blofse Decoration, fie dienen der Erbauung, der Belehrung, der Andacht, und zu diefem Zwecke hat die chriftliche Kunft den grofsen Schritt von der blofsen Andeutung zur wirklichen Darftellung gethan.

S. Pudenziana. Bilder diefer Richtung treten feit dem Ende des 4. Jahrhunderts in den römifchen Bafiliken auf; dem genannten Termin gehört die fchönfte aller Mofaiken in Rom, die in der Apfis der Santa Pudenziana auf dem Esquilin an. Eine beredte Infchrift in Verfen, die in andern Fällen den Stifter nennt und eine fichere Datirung gewährt, fehlt hier allerdings, aber ein Neubau der Kirche unter Papft Siricius († 398) ift gefichert. In der Mitte thront der bärtige Chriftus, mit lehrender Geberde der Rechten, ein offenes Buch in der Linken, etwas tiefer, im Halbkreife, fitzen die Apoftel, feit einer Verkleinerung bei der Reftauration des Jahres 1588 nur noch zehn, ausdrucksvoll in Zügen und Geberden, von den Worten Chrifti begeiftert und bewegt. Die zwei Matronen, die, Kränze in den Händen, hinter ihnen ftehen, find offenbar als die Kirche aus dem Heidenthum und die Kirche aus dem Judenthum aufzufaffen und beziehen fich auf Petrus und Paulus, die dem Herrn zunächft fitzen [2]. Wie die figürliche Compofition fich durch glückliche Anordnung, Freiheit bei ftrenger Symmetrie und lebendigen malerifchen Zufammenhang auszeichnet, fo empfängt fie auch ihren paffenden Hintergrund durch die halbkreisförmige Bogenhalle, über welcher ftattliche Gebäude emporragen. Ueber dem Heiland fteigt auf einem Hugel ein grofses mit Edelfteinen gefchmücktes Kreuz empor, und in der Luft fchweben die Symbole der Evangeliften [3] (Fig. 45).

Bärtiger Chriftustypus. Eine befondere Aufmerkfamkeit verdient hier der Typus Chrifti, eine der älteften Darftellungen des bärtigen Heilandes. Noch immer ift der Urfprung diefer neuen Auffaffung, welche neben die bartlofen Jdealbilder Chrifti tritt, nicht ermittelt. Zwar kann man fich der Erwägung nicht verfchliefsen, dafs es Berührungspunkte zwifchen der antiken Vorftellung des Zeus und dem chriftlichen Gottesbegriff gab, die auch ihren Einflufs auf die Kunft übten. Dennoch darf eine Uebertragung des Zeustypus auf Chriftus nur als Ausnahme gelten. Ein Beleg dafür ift die in das Jahr 462 verlegte Sage von dem Maler, dem beide Hände verdorrt feien, weil er dem Chriftusbilde die Züge Jupiters gegeben [4]). Blickt man auf ein Bild wie diefes, fo kann man auch eher einen antiken Philofophentypus, der für Chriftus als Lehrer geeignet ift, als Vorbild annehmen. Im 5. Jahrhundert wird der bärtige Chriftustypus häufiger, aber er fchwankt noch immer, bis fich endlich eine feftftehende

1) *Nilus*: Ep. IV, 61. — *Gregor*: Ep. 110. VII. Ind. 2. — Vgl. *Schnaafe*, III. 192, *Gregorovius* II. 214, *Unger* bei *Erfch u. Gruber*, Serie I. B. 84, S. 302.

2) *L. Lefort*, revue archéol. 1874, Feb. S. 96. Vgl. die Perfonificationen in der Sabina. Farbendruck bei *Labarte* Taf. 121. Andeutung der Reftaurationen bei *Garucci* Taf. 208.

3) *Labarte* (IV S. 116) nimmt ohne Grund eine Erneuerung des Obertheils im 8. Jahrhundert an.

4) *Piper*: Mythologie der chriftl. Kunft I. 1. S. 117 und § 15 überhaupt.

Gefichtsform einbürgert, ftreng, feierlich, mit hoher Stirn, kurzem, getheiltem Bart und langem Haar, nicht mehr claffifch gebildet. Noch ftellt man ihn bald blond, bald dunkelhaarig dar. Die Bilder der letzten Gattung liegen der Schilderung von Chrifti Perfon in dem Lentulus-Briefe, einer Fälfchung des Mittelalters, zu Grunde. Aber mit diefem Typus hat der Chriftuskopf der Pudenziana nur wenig gemein. Er ift ebenfo claffifch wie alle übrigen Charaktere, wie der Stil, die Zeichnung, die Gewandung überhaupt.

Künftlerifcher Auffchwung.

Ja man nimmt vor einer Schöpfung, wie die Mofaik der Pudenziana, fogar wahr, dafs dem Verfalle der antiken Kunft jetzt, feit der Zeit Conftantins, für eine Weile Halt geboten, dafs felbft ein gewiffer künftlerifcher Auffchwung wieder eingetreten war. Freilich war er kein unwillkürlicher, fondern ein durch bewufste Pflege hervorgerufener. Die gefteigerte Thätigkeit im Monumentalbau, befonders auch im Dienfte des neuen Cultus, hatte das Bedürfnifs nach beffer gefchulten Kräften wachgerufen. Libanius erzählt, wie zu feiner Zeit die Schulen der Rhetoren und Philofophen in Antiochien fich leerten, und die jungen Leute den Malern zuftrömten [1]). Gefetze Conftantins aus den Jahren 334 und 337 begünftigten die Ausbildung von Architekten, ertheilten ihnen fowie Malern, Bildhauern und Mofaiciften beftimmte Exemptionen, und im Jahre 375 erliefsen die Kaifer Valentinianus, Valens und Gratianus ein Edict, das den »Profefforen der Malerei« bedeutende Privilegien zugeftand [2]). In den von neuem begünftigten Malerfchulen war es auf Wahrung der Tradition, ftrenge Zucht und akademifche Bildung abgefehen; nicht felbftändiges Naturftudium wurde betrieben, fondern die befferen claffifchen Vorbilder wurden gewürdigt.

Mit welchem Erfolge dies gefchah, zeigt die Mofaik der Pudenziana. Da von antiker Malerei nur decorative Refte übrig find, ift nicht genau nachzuweifen, wie fich diefes Werk zu den Schöpfungen der claffifchen Spätzeit verhielt. Vielleicht darf man vermuthen, dafs es vor ihnen etwas voraus hatte durch den Ernft und die Ueberzeugung mit dem fein geiftiger Gehalt von dem Künftler ergriffen worden war. Es erinnert den heutigen Befchauer an die beften Werke der Renaiffance.

S. Sabina.

Chronologifch ftehen zunächft die Mofaiken in der grofsen Bafilika Santa Sabina auf dem Aventin, aus der Zeit des Papftes Coeleftin (422—433). Das Erhaltene befchränkt fich auf die Marmor-Incruftation über den Arcaden des Langhaufes und eine Mofaik innen an der Eingangswand: eine grofse Dedicationsinfchrift in Gold auf blauem Grunde, eingefchloffen von zwei Matronengeftalten in edel-claffifcher Gewandung und guten Proportionen auf Goldgrund; wie die Infchriften angeben: Perfonificationen der Kirche aus dem Judenthum und aus dem Heidenthum [3]).

Unmittelbar nachher tritt der claffifche Stil fchon nicht mehr in folcher Reinheit auf. Während des allmählichen Verfalls von Rom, des immer ftärkeren Sinkens antiker Cultur mindert fich die Herrfchaft über die Formen, aber gleichzeitig lebt fich die chriftliche Auffaffung mehr in ihr eigenthümliches

1) *Libanius*, de professoribus. Citirt von *Eméric-David*: Historie de la peinture au moyen âge. Paris 1842, S. 14.

2) *J. P. Richter*: Die Mofaiken von Ravenna, cap. IV.

3) Abbildung bei *de Rossi*.

Stoffgebiet ein, und der Kreis der Gegenftände wird erweitert. So beginnen nun erzählende Bilder aus der heiligen Schrift, die freilich neben den repräfentirenden Darftellungen nur einen befcheidenen Raum, den Fries über den Oberfenftern des Langhaufes, einnehmen.

S. Maria Maggiore. In der Bafilika Santa Maria Maggiore rührt diefer Cyclus, bis auf einige fpäter erfetzte Bilder, noch aus der Zeit Sixtus III. (432—440) her und gibt einerfeits die Gefchichte der Erzväter, andrerfeits die des Mofes und des Jofua, mit antiken Anklängen, etwa an die Reliefs der Trajanfäule, aber zerfahren in der Compofition und für angemeffene Wirkung nicht grofs genug. Die Bilder des Bogens vor der Tribuna find ebenfalls in kleinere Einzelfelder in vier Reihen zerlegt. Die Mitte über dem Scheitel des Bogens nimmt der Thron Gottes, das Sinnbild feiner Allmacht, zwifchen Petrus und Paulus ein, dann folgen Scenen aus der Kindheitsgefchichte Chrifti, beginnend mit der Verkündigung Marias, der die Verkündigung des Zacharias entfpricht, zuletzt unten die Städte Jerufalem und Bethlehem als Gruppen von Mauern und Gebäuden [1]).

S. Paolo fuori le mura. In chronologifcher Hinficht würde zunächft der Triumphbogen in der grofsen Bafilika St. Paul vor den Mauern kommen, der, laut Infchrift, feine Mofaik durch Galla Placidia, die Schwefter des Kaifers Honorius, unter Papft Leo I. empfing (um 440). Doch der jetzige Eindruck des Werkes ift auffallend barbarifch für diefe Zeit. Jedenfalls ift es nach dem grofsen Brande von 1823 ftark reftaurirt worden; aber auch fchon ältere Abbildungen haben etwas für jene Frühzeit Befremdendes. Es bildet eine einheitliche Compofition aus der Apokalypfe: in der Mitte das koloffale Bruftbild Chrifti, von einer Regenbogenglorie umfchloffen, feitwärts die Evangeliftenfymbole, unter diefen die 24 Aelteften, die ihre Kronen darreichen, tiefer endlich Petrus und Paulus [2]). Der bärtige Chriftus mit niedriger Stirn, fchräg gegen die Nafe gefenkten Augen, zu grofser Oberlippe und zu hoch gefetztem Schnurrbarte foll löwenhaft-majeftätifch fein, ftreift aber an das Fratzenhafte. Der riefige Mafsftab foll die nicht erreichte geiftige Gröfse erfetzen. Die geneigten Geftalten find fteif, die Farbenhaltung ift eintönig und der Goldgrund ift für diefe Zeit noch ungewöhnlich. Allerdings kommt derfelbe auch am Gewölbe der kleinen

S. Giovanni Evangelifta. Capelle San Giovanni Evangelista am Baptifterium des Laterans vor, die unter Papft Hilarius (461—468) rein decorativen Mofaikfchmuck nach älterer Art, mit Blumen und Früchten, Vögeln, dem Gotteslamm in der Mitte, empfing [3]).

Während im 5. Jahrhundert Staat und Stadt immer mehr verfielen, der Wohlftand der Einzelnen mit dem der Gefammtheit zerrüttet ward, und Rom fogar zwei furchtbare Plünderungen durch die Weftgothen und die Vandalen erlebte, trotzte eine Macht diefen Stürmen: die Kirche. Ihr Reichthum wuchs durch die Schenkungen der Gläubigen, befonders an Landbefitz, und fie konnte fortfahren, das, was von Roms finkender Kunftfertigkeit noch übrig war, an fich zu feffeln. Als dann nach wiederholter Verheerung Italiens, nach dem

1) Abbildungen bei *Seroux d'Agincourt* Tf. 14, 15. — *Agoftino Valentini*: La patriarc. bafilica Liberiana. fol. Roma 1839. — *Garucci*, Taf. 211—222.

2) *Gutenfohn* und *Knapp* Taf. 41. — *E. Förfter*, Denkmale ital. Malerei, Leipzig 1870, 1. Taf. 10. — *Garucci* Taf. 237. — Die Abbildung bei *Ciampini* Taf. 68 zeigt, dafs damals grofse Stücke fehlten.

3) *Garucci* Taf. 238.

Sturze des weſtrömiſchen Kaiſerthums und der äuſserſten Zerrüttung wieder friedliche und geſetzliche Zuſtände, verbunden mit bewuſster Pflege der claſſiſchen Cultur, in der Epoche des oſtgothiſchen Königthums zurückkehrten, erholte ſich auch die Kunſt Roms, und ſo entſtand unter Papſt Felix III. (526—530) ein Werk wie die Moſaiken der Kirche St. Cosmas und Damianus am Forum [1]). S. Cosma e Damiano.

Am Bogen der Tribuna erſcheint das apokalyptiſche Lamm auf dem Stuhl zwiſchen den ſieben Leuchtern, Engeln, Evangeliſtenſymbolen und Reſten der Aelteſten. Die Apokalypſe gewährt für die Darſtellung der triumphirenden Kirche, in der die Bildercyklen an ſolcher Stelle gipfeln, jetzt vorzugs-



Fig. 46. Moſaik aus S. Cosma e Damiano in Rom. Nach Gutenſohn und Knapp.

weiſe den Stoff. Das Gemälde der Apſis, das nach dieſen Darſtellungen den ruhigen Abſchluſs bildet, wird jetzt meiſt zum Dedicationsbilde, indem es neben dem Erlöſer, der die Hauptfigur bleibt, die Patrone des Gotteshauſes und deſſen Stifter enthält. Hier thront der Heiland nicht, wie in der Pudenziana, ſondern er ſteht erhöht auf Wolken, mit mächtiger Geberde, er allein mit dem Nimbus. Ihm zu Füſsen nahen Petrus und Paulus, welche die Heiligen Cosmas und Damianus herangeleiten, daneben beiderſeits am Rande der Stifter Papſt Felix (erneuert) und St. Theodor, hinter denen Palmen aufſteigen. Auf einer von ihnen ſitzt der Phoenix mit dem Stern um das Haupt, ein aus dem Altherthume übernommenes Sinnbild der Unſterblichkeit. Ein friesartiger Saum unter dem Hauptbilde enthält das auf Felsgrund über den vier Paradiesflüſſen ſtehende Gotteslamm, auf das zwölf Lämmer,

1) *Gutenſohn und Knapp.* — *de Rossi.* — *Garucci* Taf. 253.

Sinnbilder der Apoftel, aus den Städten Jerufalem und Bethlehem, zufchreiten (Fig. 46). Der Grund ift blau mit leichter Andeutung von Wolken und einem goldenen Glorienfchein in der Höhe.

Stil. Die Bedeutung der Hauptfigur wird dadurch finnlich gefteigert, dafs fie in gröfserem Mafsftabe gebildet ift. Auch Cosmas und Damianus find etwas kleiner als die Apoftel, denen fie fich unterordnen follen. Der bärtige Chriftus zeigt bereits das fpätere typifche Gepräge, nicht mehr den freieren claffifchen Charakter, der uns in der Pudenziana befriedigt. Auch die Typen der Uebrigen find ftreng, gemeffen, faft düfter. Die Geberden find bei aller gebundenen Feierlichkeit immer noch ausdrucksvoll und nicht unfrei, die Gewänder antik bis auf die mit Verzierungen überladene, des edlen Wurfes baare Zeittracht der neueren Heiligen. In den Lämmern des unteren Saumes tritt noch ein forgfältiges Naturftudium zu Tage. Aber was dem Bilde der Pudenziana gegenüber wefentlich vermifst wird, ift die wahrhaft malerifche Anordnung, der in der Compofition betonte lebendige Zufammenhang zwifchen den einzelnen Geftalten, das Verhältnifs zwifchen Figuren und Hintergrund.

Plaftifcher Charakter. Die antiken Vorbilder, die jetzt benutzt werden, find offenbar überwiegend plaftifche. Nach Caffiodor ftand noch zu Theodorichs Zeit ein Volk von Statuen in Rom. Die antiken Götter-, Redner- und Confularftatuen dienen vorzugsweife als Mufter für die chriftlichen Geftalten, für die Motive der Haltung und Bewegung wie für die Gewandung. Es bildet fich ein einfeitig ftatuarifcher Stil heraus, unter deffen Herrfchaft zwar Zeichnung und Modellirung der einzelnen Geftalten immer noch trefflich find, aber das Gefühl für perfpectivifche Anordnung zurücktritt, und daher das Bewufstfein von dem Unterfchiede zwifchen plaftifcher und malerifcher Darftellung verloren geht. In einer durch Jahrhunderte gehenden Entwicklung war die griechifche Kunft zur Ausbildung des malerifchen Stils durchgedrungen, jetzt aber verfchwindet diefer unter den Händen eines noch immer von claffifcher Ueberlieferung geleiteten Gefchlechtes, und es dauerte faft ein Jahrtaufend bis die chriftliche Kunft ihn wiederzugewinnen im Stande war, wozu fie ganz von vorn beginnen, alle Stufen einer primitiven Kunftbildung von neuem durchmachen mufste.

In S. Cosma e Damiano und in den Denkmälern der zunächft folgenden Epoche erblicken wir mächtige Einzelfiguren in ftreng fymmetrifcher Anordnung und fchlichter Gegenüberftellung. Keine Handlung, nur das Bewufstfein innerer Beziehung verbindet die Geftalten, fie ftehen repräfentirend vor uns und wiffen, dafs die Augen der Gemeinde, der ganzen Chriftenheit auf fie gerichtet find. Architektonifche oder landfchaftliche Gründe, wie früher, find jetzt nicht am Platze. Nur fymbolifch, um das Paradies als Schauplatz anzudeuten, kann fich ein Wiefengrund mit Blumen ausdehnen, können Palmbäume fymmetrifch in die Höhe fteigen, vier Wafferbäche als Paradiesesflüffe in der Mitte dem Boden entftrömen. Das eigentliche Streben aber geht dahin, die Geftalten raumlos erfcheinen zu laffen, auf tiefblauem Grunde, wie hier, oder auf Goldgrund wie in San Paolo.

Mit der vollen Entwicklung diefes Stils fteht aber auch fchon die Erftarrung vor der Thüre. Unter den Mofaiken Roms ift die in S. Cosmas und Damianus die letzte von wirklich künftlerifcher Bedeutung; unmittelbar nachher tritt der ausgefprochene Verfall der altchriftlichen Malerei ein.

B. Das übrige Italien, beſonders Ravenna.

Auch andere italieniſche Städte bewahren noch Moſaiken aus der claſſiſchen Periode frühchriſtlicher Kunſt. In Mailand ſind aus dem 5. Jahrhundert die Moſaiken der Capelle San Satiro bei Sant Ambrogio und S. Aquilino bei S. Lorenzo zu erwähnen [1]; in Neapel die reich geſchmückte aber durch Reſtaurationen entſtellte Flachkuppel des kleinen quadraten Baptiſteriums San Giovanni in fonte beim Dom; aus der Zeit des Biſchofs Vincentius, zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts [2]. Fruchtſchnüre, reiche Ornamente und Vögel bilden die Rahmen der nur zum kleineren Theile erhaltenen figürlichen Darſtellungen. Mailand. Neapel.

Seit dem 5. Jahrhundert war endlich Ravenna [3] eine groſsartige Stätte chriſtlicher Kunſt, nachdem Honorius bei dem Einfalle der Weſtgothen die kaiſerliche Reſidenz dorthin verlegt hatte (404). An keinem anderen Orte tritt uns heute noch ein ſo zuſammenhängendes und geſchloſſenes Bild dieſer Periode entgegen wie hier. Der Eindruck der ravennatiſchen Moſaiken iſt ein ſo mächtiger, daſs er öfter zu einer Unterſchätzung der römiſchen Monumente ihnen gegenüber geführt hat. Aber Rom war doch immer der Hauptſitz der Kunſt in Italien, auch die Kunſtthätigkeit in Ravenna hatte von dorther ihre erſten Impulſe bekommen, die Bedingungen für die fernere Entwicklung wie für den Verfall der Kunſt ſind dann an beiden Orten die gleichen. Die von Crowe und Cavalcaſelle ausgeſprochene Anſicht, daſs in Ravenna eine Ueberlegenheit auf Grund lebhafteren Zuſammenhangs mit der griechiſchen Welt zu erkennen ſei, wird durch die Prüfung der Denkmäler nicht beſtätigt und läſst ſich geſchichtlich nicht ausreichend begründen. Aber Ravenna iſt deshalb wichtig, weil es in der Folge weder ſolche Verheerungen ſeiner Denkmäler noch auch ſo prunkſüchtige Umgeſtaltungen derſelben erlebt hat wie die Weltſtadt Rom. Hier ſtehen die Moſaiken uns groſsentheils beſſer erhalten und in zuſammenhängenden Cyklen vor Augen. Ravenna.

So finden wir gleich in dem Baptiſterium der Orthodoxen, S. Giovanni in fonte neben dem Dom, das, was wir in Rom vergebens ſuchen würden: ein erhaltenes Beiſpiel vollſtändiger Innendecoration in gröſserem Maſsſtabe [4]. Der achteckige Kuppelbau aus der Zeit des Biſchofs Neo (um 425—430) [5] enthält in den Zwickeln ſeiner unteren Arcaden vollendet ſchönes Rankenwerk und je ein Oval mit der trefflichen Gewandfigur eines Heiligen, weit Baptiſterium

1) *Garucci* Taf. 234.

2) Chronik der Biſchöfe v. Neapel (bei *Muratori*), citirt bei *A. W. Schulz*, Denkmäler der Kunſt des Mittelalters in Unteritalien, III. S. 6. Ebenda S. 13. Beſchreibung. — *Garucci* Taf. 269 f.

3) *A. F. v. Quast*, Die altchriſtl. Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842, fol. — *R. Rahn*, Ein Beſuch in Ravenna. Jahrbücher für Kunſtwiſſenſchaft, 1. Leipzig, 1868 (auch ſeparat). — *Jean Paul Richter*, Die Moſaiken von Ravenna. Beitrag zu einer kritiſchen Geſchichte der altchriſtl. Malerei. Wien 1878.

4) *H. Koehler:* Polychrome Meiſterwerke der monumentalen Kunſt in Italien, Lief. 3; vgl. auch *Rahn*, S. 168, *Richter* Taf. 1. — *Garucci* Taf. 226—228.

5) Die Datirung der älteſten Biſchöfe bei *Agnellus*, liber pontificalis seu vitae pontif. Rav., *Muratori*, II., iſt nicht ganz geſichert.

überlegen den ähnlichen Gewandfiguren in Stuck, welche zwifchen den Arcaden des oberen Stockwerkes ftehen. Am Saume der Kuppel beginnt wieder Mofaik, zunächft ein Fries mit perfpectivifchen Anfichten dreifchiffiger, von Säulen getragener Kirchen als Sinnbilder der Kirche felbft; dann an der Wölbung die zwölf Apoftel, welche, Kronen in den Händen, einander im Kreife feierlich entgegenfchreiten. Ueber ihren Häuptern hängen Teppiche, zwifchen ihnen wachfen ftilifirte Blumen in die Höhe, um das Paradies als Schauplatz anzudeuten; ihre Köpfe find von römifch-individuellem Gepräge. Das mittlere Rund füllt die Taufe Chrifti. Bei dem taufenden Johannes überrafcht das Verftändnifs der Form und der ausdrucksvolle Adel der Bewegung. Der Jordan ift nach antikem Brauche als Flufsgott perfonificirt.

Grabcapelle der Galla Placidia.

Von ähnlichem Kunftwerthe find die Mofaiken in der Kirche S. Nazaro e Celso, der Grabcapelle der Regentin Galla Placidia († 450), die fich dies Denkmal noch bei ihren Lebzeiten errichtet hatte [1]). Die Kuppel über der Vierung enthält das Kreuz und die Evangeliften-Symbole, die Querhausarme find mit Apoftelgeftalten gefchmückt. Das Bogenfeld über der abfchliefsenden Chorwand, durch ein Fenfter getheilt, zeigt rechts den heiligen Laurentius, der, ein Kreuz auf der Schulter, auf den glühenden Roft zufchreitet, fo dafs alfo die Darftellung des Martyriums felbft noch vermieden ift, links einen Schrein mit den vier Evangelien. Das fchönfte Bild füllt das Bogenfeld über dem Eingang: der gute Hirt, in goldener Tunica und purpurnem Mantel, fitzt in felfiger Uferlandfchaft läffig da, die Linke erhoben am goldnen Kreuzesftabe, die Rechte in anmuthiger Wendung über den Schofs hinübergeftreckt um ein Lamm zu liebkofen. Die Thiere find dürftiger als in S. Cosma e Damiano zu Rom, aber in der Hauptfigur lebt noch das fchwungvolle Liniengefühl des Alterthums (Fig. 47). Hier erfcheint der gute Hirt nicht blofs als Symbol des Heilandes, fondern er ift Chriftus felbft, wie der Nimbus und das Kreuz, die feierliche Auffaffung an Stelle der genrehaften in den Katakomben darthun. Der Grund ift überall blau; Ranken, Guirlanden, Mäander-Verzierungen bilden die Umrahmungen.

Oftgothenzeit.

Die eifrige Kunftthätigkeit dauerte in Ravenna fort, nachdem diefes im Jahre 493 die Hauptftadt des Oftgothen-Reiches in Italien geworden war. Wie Theodorich die antike Cultur zu erhalten, ihre Denkmäler zu fchützen ftrebte, fo verwaltete und pflegte er auch die Kunft, die er bei den Einheimifchen vorfand, und obwohl die Gothen Arianer waren, beftand doch bei der Toleranz des Königs ein gutes Verhältnifs zur römifchen Kirche, bis fich Papft Johann im Jahre 523 von Byzanz her gegen die Ketzer aufftacheln liefs. So nimmt man denn auch in den Mofaiken der gothifchen Zeit keinen Inhalt der auf Verfchiedenheit der Lehre hinwiefe, und keine andere Wendung des Stiles wahr als die, welche fich aus ihrer fpäteren Entftehung ergibt. Die

Baptifterium der Arianer.

Kuppelmofaik im Baptifterium der Arianer (Santa Maria in Cosmedin) [2]) ftimmt dem Gegenftande nach mit der im katholifchen Baptifterium überein, fteht aber der claffifchen Tradition bereits ferner. Bei der Taufe ift das Motiv des Johannes lahmer, feine Stellung ungefchickt, der Jordan erfcheint, wie das nicht

---

1) *v. Quast* Taf. II—VI. *Garucci* Taf. 229—233.

2) *Garucci* Taf. 241.



Fig. 47. Der gute Hirt. Mosaik aus der Grabcapelle der Galla Placidia zu Ravenna. Nach Photographie.

felten bei antiken Waffergottheiten vorkommt, mit Krebsfcheeren am Haupte. Die Apoftel in dem Kreife, der das Mittelbild umfchliefst, find in der Gewandung conventioneller, Palmen erheben fich zwifchen den Einzelnen, fie fchreiten von beiden Seiten auf einen prächtigen Thron, das Sinnbild des göttlichen Gerichtes, zu.

S. Apollinare nuovo.

Die Bafilika S. Apollinare nuovo[1]), einft unter dem Namem St. Martinus in coelo aureo die neben dem Palaft gelegene Hofkirche des Theodorich, hat ihre alte Apfis verloren, weift aber im Mittelfchiffe noch eine vollftändige Mofaikdecoration auf. Von den drei Bilderreihen, welche die Langfeiten fchmücken, feien zunächft die mittlere und die obere, der arianifchen Zeit angehörig, berückfichtigt. Neben und zwifchen den Fenftern ftehen dreifsig Geftalten von Apofteln und Heiligen, würdevoll, von vorn gefehen, im Charakter der Köpfe und in der Gewandung der guten Zeit näher als die Bilder im Baptifterium der Arianer.

Ueber den Fenftern zieht fich beiderfeits ein Fries von erzählenden Bildern hin, die durch den Abfchlufs der Nifchen, in welchen unten die Heiligen ftehen, kleine Halbkuppeln zwifchen Taubenpaaren, getrennt werden. Jede Seite enthält dreizehn Compofitionen, nördlich fehen wir Chrifti Wirken und feine Wunder dargeftellt, die an vierter Stelle durch ein repräfentirendes Bild, Chriftus zwifchen den Schafen und den Böcken, unterbrochen werden. Diefes ift befonders ftilvoll, in den anderen ift die Handlung dadurch gelähmt, dafs auch hier, wie gleichzeitig in Rom, die malerifche Auffaffung von der plaftifchen verdrängt ift, die Hauptfigur fich repräfentirend dem Befchauer darftellt, ftatt dafs fie auf den Vorgang felbft gerichtet wäre. Die Compofition befchränkt fich auf wenige Figuren, die Schar der Jünger pflegt nur durch Einen Begleiter angedeutet zu fein. Chriftus ift bartlos, jung, mit langem Haar dargeftellt. Hier geht noch die mehr andeutende als dramatifche Behandlung der Coemeterienbilder durch, aber der weiche Linienflufs derfelben ift verloren.

In den Bildern gegenüber erfcheint Chriftus in ganz abweichendem Typus, älter, bärtig, aber blond, im Ausdruck würdevoll und den Uebrigen fchon dadurch überlegen, dafs er fie meift alle um einen halben Kopf überragt. Hier ift die Leidensgefchichte dargeftellt, eröffnet durch das Abendmahl, bei welchem Alle um ein figmaförmiges Triclinium liegen, und der Fifch auf der Schüffel, als Sinnbild Chrifti, Brod und Wein vertritt. Nicht nur die Kreuzigung felbft, fondern auch die Marterfcenen, Geifselung und Verfpottung, fehlen in der Reihe, auf die Kreuztragung folgen gleich die Marien am Grabe, der Gang nach Emaus, der Auferftandene unter den Apofteln.

Zeit Juftinians.

Nach dem ravennatifchen Liber pontificalis liefs Bifchof Agnellus (553—566), unter welchem die Kirche katholifirt ward, aufser den Mofaiken in der untergegangenen Tribune auch die mit der Proceffion von Märtyrern und Jungfrauen an den Langwänden anfertigen, und die fpätere Entftehung diefer Bilderreihe, der unterften gleich über den Arcaden, beftätigt auch ihr künftlerifcher Stil. Nördlich kommt die lange Reihe weiblicher, füdlich diejenige männlicher Heiliger, in weifsen Gewändern, die Frauen noch mit goldenem Ueberwurf, alle mit Kronen auf den verhüllten Händen, einhergefchritten.

1) *Garucci* Taf. 242—252.

Sie gehen von der Stadt Ravenna aus, die durch die Anſicht des Königspalaſtes und des Hafens angedeutet iſt, und ihre Zielpunkte ſind dort Maria, hier Chriſtus, die zwiſchen vier Engeln einander gegenüber thronen. Das Ganze iſt unter dem Einfluſs antiken Reliefſtils componirt, mit feſtgehaltenem Parallelismus beider Seiten, ruhig fortſchreitender Bewegung, gleichmäſsiger Füllung des Raumes und gleicher Kopfhöhe der ſtehenden und der ſitzenden Geſtalten. Aber mag auch der Geſammteindruck edel und feſtlich ſein, ſo ſind doch die Motive der einzelnen Geſtalten ſchüchtern, die Köpfe ſchwach gezeichnet und unvollkommen modellirt.

So ſetzen ſich die beiden Perioden, denen die Bilder in S. Apollinare nuovo angehören, mögen ſie auch nahe an einander grenzen, doch ſcharf gegen einander ab. Wie in Rom, ſo war auch hier die claſſiſche Periode der altchriſtlichen Kunſt mit dem Schluſſe der Oſtgothenzeit und der Eroberung durch die Byzantiner vorbei. Die unmittelbar folgende Zeit, in welcher der zur Alleinherrſchaft gelangte katholiſche Cultus ſeinen höchſten Glanz aufbot, war aber in Ravenna höchſt productiv, und die Werke, die wir jetzt berückſichtigen müſſen, gehen dem eben geſchilderten Frieſe groſsentheils noch vorher. In der Hauscapelle des erzbiſchöflichen Palaſtes[1]) ſind die älteſten Moſaiken, *Erzbiſchöflicher Palaſt.* beſonders die Bruſtbilder an den Gurtbögen, noch aus der Zeit des Biſchofs Maximian, wie ſein hier vorkommendes Monogramm zeigt. Die vier Engel, welche am Kreuzgewölbe des Vorraumes das mittlere Schild mit dem Monogramme Chriſti tragen, zeigen ein Motiv, das wir noch ſchöner in San Vitale wiederfinden werden. Anderes iſt Flickwerk aus ſpäterer Zeit. Die für das Berliner Muſeum erworbenen Moſaiken aus der 543 geweihten ehemaligen Kirche San Michele in Affricisco ſind dort noch nicht aufgeſtellt. Nach *S. Michele in Affricisco.* Abbildungen[2]) enthielt der Bogen den bärtigen Chriſtus zwiſchen Engeln mit Poſaunen, die Apſis den bartloſen mit dem Buche, von Engeln umgeben.

Die wichtigſte Schöpfung der Epoche iſt endlich der wohlerhaltene, gröſsere Bildercyclus im Chor der ſchon früher, 526 unter Biſchof Ecclefius, begonnenen, 547 unter Biſchof Maximian beendigten Kirche San Vitale (Fig. 48)[3]). In der Halbkuppel der *S. Vitale.* Apſis (1) thront Chriſtus auf goldenem Grunde uber den Paradieſesflüſſen, umgeben von zwei Engeln, dem heiligen Vitalis, der von Chriſtus die Krone empfängt, und dem Gründer der Kirche Biſchof Eccleſius mit dem Kirchenmodell. Letzterer iſt ein echt römiſcher Porträtcharakter, Chriſtus zeigt noch den jugendlich bartloſen Idealtypus, der hier freilich ſchon ſtarrer geworden. Dieſem Dedicationsbilde, das überlegen iſt, weil es auf beſſeren Vorbildern beruht, entſpre-

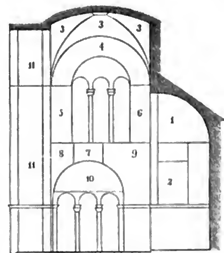


Fig. 48. S. Vitale, Ravenna.

[1]) *Garucci* Taf. 222—225.

[2]) *Ciampini*: Vet. mon. II. Taf. 17. — Photographien nach Zeichnungen. Jetzt, zur Herſtellung, in den Magazinen der Nationalgalerie; ſie ſcheinen nur theilweiſe alt zu ſein.

[3]) *Garucci* Taf. 258—264.

chen an der unteren Wand der Apſis, beiderſeits von den Fenſtern, zwei Ceremonienbilder (2): Kaiſer Juſtinian mit dem Biſchof Maximian und Kaiſerin Theodora, (Fig. 49) die in überladener Hoftracht und mit zahlreichem Gefolge einander entgegenſchreiten. Juſtinian war nicht perſönlich in Ravenna, aber ſeiner reichen Schenkungen wegen erſcheint er hier mit ſeiner Gemahlin als Stifter. Seine Züge haben entſchiedenen Porträtcharakter, wie ihn die altchriſtliche Kunſt unter römiſcher Tradition lange feſtzuhalten wuſste, und ſtimmen ganz mit dem Bruſtbilde Juſtinian's überein, das in einer Seitencapelle der Kirche S. Apollinare nuovo als Reſt der Moſaiken an der Eingangswand bewahrt wird [1]. Die Züge der Kaiſer waren in den verſchiedenen Theilen des Reiches wohlbekannt, da ſtets gleich bei der Thronbeſteigung ihre Bildniſſe in alle Länder geſendet wurden [2]. Auch die Züge des Biſchofs ſind höchſt individuell. Ebenſo ſtark wie die Menſchen ſelbſt iſt freilich auch ihr Coſtüm



Fig. 49. Juſtinian und Gefolge.
Moſaik aus S. Vitale zu Ravenna. Nach Photographie.

betont, und da bei Darſtellung dieſer prunkvollen Hofgewänder antike Muſter der Gewandung nicht nutzen konnten, iſt dieſelbe kleinlich und trocken. In beiden Bildern ſind ferner die Gruppen nicht klar genug entwickelt, die Figuren in Stellung und Kopfhaltung einförmig, vom Ceremoniell gebannt [3].

Im anſtoſsenden Altarhauſe übertrifft das weſentlich decorative Gewölbe-Moſaik (3) alles Uebrige. Vier Fruchtſchnüre, jede über einem Pfau auf der Weltkugel, gliedern das Kreuzgewölbe; in den Feldern dazwiſchen ſtehen vier Engel in edler, höchſt ausdrucksvoller Haltung und ſtützen das mittlere Rund mit dem Lamm Gottes. Die Moſaiken an den Wänden rechts und links entſprechen ſich durch ſtreng ſymmetriſche Anordnung. Das obere Bogenfeld (4)

1) Ebenſo mit ſeinen Münzen. Vgl. *Ebers*, durch Goſen zum Sinai, S. 569, Holzſchnitt nach *Banduri*, numism. imper. Rom. 1718.

2) *J. Burckhardt*: Das Zeitalter Conſtantins des Groſsen. Baſel (Leipzig) 1853.

3) Abbildungen: *Forſter*, Denkmale I. Taf. 7 u. 8.

wird nur von Ornament gefüllt, die Flächen neben den Oeffnungen der Emporen (5 und 6) enthalten die vier greifenhaft dargeftellten Evangeliften mit ihren Symbolen. Ueber der Mitte der unteren Arcaden (7) fchweben zwei Engel mit dem Kreuze. Die Zwickel daneben zeigen nach der Kirche zu (8) den Propheten Jeremias und gegenüber Jefaias; neben der Apfis auf breiterem Felde (9), Mofes auf dem Sinai als bartlofe Idealgeftalt über einer Volksgruppe, die in ihrer Rohheit das ganze Ungefchick der damaligen Kunft, fobald diefe ohne Mufter fich auf die Wirklichkeit angewiefen fah, verräth; gegenüber Mofes, der vor dem Dornbufche feine Sandalen löft, und darunter Mofes als Hirt zwifchen Schafen. Das grofse Bogenfeld über den Arcaden (10) enthält endlich die altteftamentarifchen Ereigniffe, welche eine Stelle des Hebraeerbriefes als Vorbilder vom Opfertode Chrifti hinftellt: an der einen Wand Abraham, der die drei Engel bewirthet, fowie Abraham, der im Begriffe fteht, Ifaak zu opfern; an der Wand gegenüber Abel mit dem Lamme und Melchifedek mit dem Brot zu den beiden Seiten eines Opfertifches. Bruftbilder von Heiligen, Apofteln, urfprünglich auch von Chriftus, an dem breiten Gurtbogen, der zum Kuppelraume führt (11), grenzen den ganzen Cyklus ab.

So mächtig der Eindruck des Ganzen immer noch ift, fo fteht es doch bereits nicht mehr auf der künftlerifchen Stufe der früheren Werke. Die Geftalten und Motive find ungleichartig, je nachdem der Künftler ältere und beffere Vorbilder benutzen konnte, wie bei Chriftus und den Engeln in der Apfis, dem Abel, dem opfernden Abraham, dem fandalenlöfenden Mofes im Altarhaufe, oder mehr auf fich felbft angewiefen war, wie bei der kümmerlichen Figur des auftragenden Abraham. Die Gewandung ift meift höchft forgfältig, aber fchon fteif, die Contouren find fchwer. Die dogmatifche Tendenz überwiegt, und unter ihr erftarrt namentlich in den Opferbildern die eigentliche Handlung. Der Landfchaft ift hier viel Raum gewährt, aber fie ift bei der perfpectivifchen Unfähigkeit, die durchgeht, von ungenügender Wirkung. Ihre Maffe von Grün, verbunden mit dem überwiegenden Weifs der Gewänder macht aufserdem die Farbenwirkung höchft eintönig. Stil.

Die Zeit, in welcher Juftinian Kaifer des Oftens war und fich auch den Weften wieder unterwarf, ift dadurch bedeutungsvoll, dafs jetzt das lebendige Fortwirken der antiken Cultur erlifcht. Das Barbarenthum, welchem die kräftige Oftgothenherrfchaft noch eine Zeit lang gewehrt hatte, bricht unaufhaltfam herein; in Italien fetzen bildungslofe Langobarden fich feft. Der ideale Geift des Chriftenthums wird unter dogmatifche Starrheit gebeugt. Der Aberglaube, der Reliquiencultus, der Heiligendienft, der wieder zum Polytheismus, nur unter neuer Firma, zurückführt, bürgern fich ein, das Mönchsthum wird eine kirchliche Inftitution, die asketifche Richtung, welche die natürlichen Triebe des Menfchen abtödtet, ftatt fie zu veredeln, bemächtigt fich der Geifter. Wie die Epoche Juftinians auf dem Gebiete, dem ihre gröfste Leiftung angehört, dem des Rechtes, mit der frei fchöpferifchen Thätigkeit durch ein fammelndes, ordnendes, feftftellendes Verfahren abfchlofs, fo begnügte fie fich auch in der Kunft mit der Reproduction des Ueberlieferten ohne eine eigene Schaffenskraft zu bewähren. Formen, Zeichnung und Gewandung werden immer fchematifcher, in der Auffaffung überwiegt das Strenge, Nüchterne, Starre. Keine Bewegung ift mehr von kräftigem Willen infpirirt, keine Regung perfön-

lichen Empfindungslebens kommt in den Zügen zum Vorschein. Wie die Charaktere, so sind auch die Geberden typisch; ihre Sprache ist eine eng begrenzte. Immer in gleicher Weise schreitet der Fuss vor, wendet sich das Haupt, erhebt sich die Hand des Redenden. Des selbständigen Naturstudiums war man längst entwöhnt, nun aber beginnt auch das Verständnis der künstlerischen Vorbilder, das Urtheil bei deren Wahl zu sinken. Das Nackte wird mehr und mehr vermieden, aus sittenstrenger Scham, die hier der wachsenden Unfähigkeit zu statten kommt.

Die christliche Gestaltenwelt selbst, auf die der Künstler angewiesen ist, begünstigt die Einseitigkeit des Ausdruckes, welcher diese Periode zustrebt. Innerhalb ihrer Grenzen walten strenge Erhabenheit und ernste Feierlichkeit vor, so in Christus, den Aposteln, der immer matronenhaften, niemals anmuthig-jugendlichen Maria. Die reine Schönheit hat hier kaum eine Stelle, oder kann höchstens noch in den Idealgestalten der Engel, jugendlich edlen Wesen mit nackten Füsen und sanft wallender Gewandung, zu Tage treten. Oft ist der classische Formensinn damals und späterhin noch lebendig genug, um sich für die Begrenztheit des christlichen Bilderkreises durch freie Idealfiguren, Personificationen im classischen Stile, zu entschädigen. Aber wie häufig wir das auch in den Bilderhandschriften finden werden, so selten war es doch der monumentalen Kunst in den Mosaiken der Kirchen gestattet. Hier waren der dogmatische Charakter und die lehrhafte Tendenz bestimmend.

Hüten muss man sich aber, diesen Stil, wie er seit Justinian sich in den italienischen Arbeiten ausbildet, als byzantinischen zu bezeichnen. Die Benennung würde der falschen Vorstellung Raum geben, als habe ein Bruch mit der einheimischen Kunstübung stattgefunden, und als seien, seit der byzantinischen Eroberung, Vorbilder und Kräfte von Byzanz her geliefert worden. Dafür fehlt es an genügenden Anzeichen und Beweisen. Auf den ravennatischen Mosaiken seit Justinian kommen nicht einmal griechische Inschriften vor, die in der Folge, übrigens auch nur bedingterweise, als Beleg für die Ausführung durch griechische Hände gelten können. Die Kunstgeschichte muss sich zur Aufgabe machen, den Begriff »byzantinische Kunst« noch schärfer, als üblich ist, zu begrenzen. In den ersten Jahrhunderten ist die byzantinische Kunst nicht von der italienisch-altchristlichen unterschieden. Wie die griechisch-römische Kunst der ganzen civilisirten Welt angehörte, in Italien, Gallien, Africa, Syrien, Griechenland in gleicher Weise ihren Boden hatte, so hat auch die christliche Kunst zunächst überall einen gleichartigen Charakter. Wir werden erst später den Zeitpunkt kennen lernen, in welchem wirklich eine künstlerische Scheidung zwischen Byzanz und dem Abendlande eintritt. Aber auch dann ist zunächst keineswegs die grössere Starrheit, das Conventionelle, sondern vielmehr das stärkere Festhalten an der antiken Technik und Tradition dem Osten vor dem Abendlande eigen.

C. Byzantinische Mosaiken.

Nova Roma. Schon lange war das sinkende Rom durch die neue Hauptstadt des Weltreiches in Schatten gestellt worden, die Constantin der Grosse an der Grenze von Europa und Asien gegründet hatte. Die kleine griechische

Hafenſtadt Byzanz war in die kaiſerliche Reſidenzſtadt Conſtantinopel umgewandelt worden. Wo die ſchmale Meerſtraſse des Bosporus ſich gegen die Propontis öffnet, breitete »die neue Roma« ſich aus, dem Handel zugänglich, der ihr die Schätze von zwei Welttheilen in den Schoſs ſchüttete, und gegen jeden Angriff geſichert. Zwiſchen dem Meere und dem tiefeinſchneidenden Hafen, dem Goldenen Horn, verzweigte ſie ſich über Anhöhen und Thäler. Das Machtgebot eines Herrſchers lieſs die Stadt in die Höhe ſteigen. Mauern, Säulenhallen, Waſſerleitungen, Hippodrom, Bäder und andere öffentliche Gebäude ſtanden in kurzem vollendet, die Städte Griechenlands und des Orients muſsten ihre köſtlichſten Schätze, ihre Denkmäler in Marmor und Erz hergeben, um die neue Kaiſerſtadt zu ſchmucken, ja ſogar ihre Handſchriften und Bibliotheken ſpenden. Künſtlich wurde eine groſse Bevölkerung hergezogen, und an dieſer Stätte des Luxus fanden kunſtfertige Kräfte jeder Art ihr Arbeitsfeld [1]).

Die byzantiniſche Kunſt ſteht, wie die abendländiſche dieſer Periode, unter dem Einfluſs der antiken Ueberlieferung, aber die Tradition waltet hier in den Werkſtätten viel ungeſtörter weiter und wird durch die Fülle von Kunſtwerken beſſerer Epochen, wie ſie ſeit der Gründung von Byzanz hier aufgehäuſt worden, genährt. Die Einbrüche der Barbaren blieben Conſtantinopel erſpart. Der höfiſche Luxus, welcher in der Reſidenzſtadt des Kaiſers heimiſch war, begünſtigte die Production. Unter dieſen Verhältniſſen blieb vor Allem die Technik auf einer gröſseren Durchſchnittshöhe und zeichnete ſich durch Solidität und Präciſion aus.

Freilich reichen die Denkmäler der monumentalen Malerei, die Moſaiken, am wenigſten hin, um ein Urtheil über Charakter und Geſchichte der byzantiniſchen Malerei in den erſten Jahrhunderten nach Gründung Conſtantinopels zu geſtatten, denn nur wenig iſt erhalten, und auch dies iſt keineswegs ſicher datirt. Noch immer beruht die Darſtellung der byzantiniſchen Malerei in unſeren beſten kunſtgeſchichtlichen Werken auf falſchen Vorausſetzungen, indem ſpätere Schöpſungen in eine zu frühe Periode geſetzt werden.

Die Hauptſchöpfung Juſtinians iſt die Hagia Sophia in Conſtantinopel, geweiht der göttlichen Weisheit, der zweiten Perſon der Gottheit, begonnen im Jahre 532, nachdem der ältere Bau aus Conſtantins Zeit während des Nike-Aufſtandes zu Grunde gegangen war. Jetzt iſt ſie Moſchee, die Moſaikbilder ſind nur noch theilweiſe vorhanden und mit Tünche überdeckt, aber bei der letzten Reſtauration (1847) kam das Erhaltene auf einige Zeit zum Vorſchein und konnte nachgebildet werden. Im Inneren entfalteten ſich alle Zweige künſtleriſcher Technik, über welche das neue Rom gebot; in derjenigen Ausſtattung, die unmittelbar mit der Architektur zuſammenhing, überwog die Flächendecoration, der monumentale Teppich, unten als farbige Marmortäfelung, oben, über den Geſimſen, an Gewölben und Bogenfeldern, als Glasſtift-Moſaik. Aber das vorliegende Material reicht nicht aus, um erkennen zu laſſen, wie viel von dem Vorhandenen noch der Zeit Juſtinians angehört, ja ob irgend etwas auf ſie zurückgeht. Das Meiſte dankt offenbar ſpäteren Her- Hagia Sophia.

1) *Schnaaſe*, Bd. III. — *F. W. Unger*, Chriſtlich griechiſche oder byzantiniſche Kunſt. Bei *Erſch* u. *Gruber*, I. Section, B. 84, 85.

ftellungen und Ergänzungen feine Entftehung, und fo können wir die Mofaiken der Sophienkirche erft in einem der folgenden Abfchnitte behandeln.

St. Georg Theffalonika.

Dagegen gibt uns heute von dem Mofaikenftil in der Zeit Juftinians noch die Rundkirche St. Georg zu Salonichi (Theffalonika), jetzt Mofchee, einen Begriff. Die rechteckigen Nifchen des Unterbaues find mit Früchten, Zweigen, Vögeln gefüllt; an der Kuppel ftehen die Einzelgeftalten von Heiligen mit feierlichen Geberden, und über ihnen fteigt eine prächtige Architektur, belebt von fymmetrifch angeordneten Vögeln, in die Höhe und hebt fich vom Goldgrund ab (Fig. 50). Man hat diefe Bilder wegen der fchlichten Anlage des Bauwerkes und wegen des rein claffifchen Stils der Gewandfiguren noch in die Zeit Conftantins fetzen wollen, aber wir halten eine fpätere Entftehung für wahrfcheinlich [1]). Die ältere wahrhaft malerifche Auffaffung ift hier fchon durch den ftatuarifchen Stil verdrängt, und die Architektur, eine Nachbildung von Holzbau mit Säulen, Architraven und kleinen Kuppeln, ift zwar immer noch claffifch, aber die Detailformen, wie die Combination derber Trapezcapitelle mit ionifchen Voluten, entfprechen dem Stil, welchen die byzantinifche Architektur erft feit dem 6. Jahrhundert ausbildet.

Gewifs fehr wichtig, aber nicht datirt find die Mofaiken in der Kirche des Sinaiklofters, die uns neuere Reifende fchildern [2]). Ueber dem Bogen halten zwei fchwebende Engel die Bruftbilder des bartlofen Mofes und der heiligen Katharina, feitwärts ift Mofes vor dem Dornbufche und mit den Gefetzestafeln auf Sinai zu fehen. Die Apfis enthält das grofsartige Bild der Verklärung, von einer Bordüre mit Propheten- und Heiligen-Bruftbildern umfchloffen.

Profane Darftellungen.

Eine andere Gattung mufivifcher Bilder ift vollftändig untergegangen: die profan gefchichtlichen Darftellungen in den Herrfcherpaläften. Die Thaten und das Leben der Despoten waren, ebenfo wie in den Paläften des orientalifchen und des helleniftifchen Alterthums, auch in Byzanz ein Hauptvorwurf für die Ausftattung der Räume, aber wir müffen uns heute mit den alten Befchreibungen begnügen. In der Chalke, jener Prachthalle im Palafte Juftinians, waren die Siege feiner Heere in Africa und Italien, die Eroberung von Städten, endlich die Rückkehr Belifars dargeftellt, der an der Spitze des Heeres dem Kaifer und der Kaiferin, welche von Senatoren umgeben daftanden, die gefangenen Könige und die Trophäen vorführte [3]).

Ornamentaler Stil.

Ferner lebte, namentlich in dem Schmuck der Profangebäude, jener rein ornamentale Stil weiter, den wir in den älteften chriftlichen Mofaiken Italiens kennen gelernt haben. Wir befitzen noch ein glänzendes Zeugnifs für diefen Gefchmack, aber allerdings nicht auf dem Boden von Byzanz felbft, fondern in einem Denkmale des Islam: der Mofchee Qoubet-es-Sakhrah zu Jerufalem. Die ornamentale Glasftift-Mofaik in den Zwickeln der Arcaden gehört noch der Zeit des 691 vollendeten Baues felbft an, befteht aus ftilifirtem

Im Dienfte des Islam. Jerufalem.

1) So urtheilt *Unger*, a. a. O. Bd. 84 S. 407. — Farbige Publication bei *Texier* und *R. Poplewell Pullan*, architecture byzantine, London 1864, Taf. 30—34. Danach ein Stück bei *Lübke und Lützow*, Denkmäler der Kunft, 3. Auflage, Taf. 34b.

2) *Ebers*, Durch Gofen zum Sinai, Leipzig 1872, S. 273. Nach feiner Anficht 7. bis 8. Jahrh. Nach der Infchrift find die Bilder unter dem Kloftervorfteher Longinus verfertigt worden, deffen Zeit aber nicht ermittelt ift.

3) *Procopius*, de aedificiis L. I cap. 10. Corp. SS. hist. Byz. p. II, vol. III, Bonn 1838, S. 204.

Pflanzenornament, Gefäſsen, Kleinodien, die, von Inſchriften und geometriſchen Muſtern umrahmt, ſich vom Goldgrunde abheben, und iſt im Stil wahrhaft claſſiſch, in der Technik völlig von Byzanz beſtimmt [1]).

Seit der Zeit des Bilderſtreites, im 8. Jahrhundert, ſand dieſe ornamentale Moſaik-Decoration auch eine reichere Verwendung im chriſtlichen Kirchenbau. Seit dem Bilderſtreite.



Fig. 50. Moſaik aus St. Georg, Theſſalonika. Nach Texier.

Mit Pflanzen, Thieren, beſonders Vögeln decorirte man die Gotteshäuſer, als man die Andachtsbilder und heiligen Darſtellungen aus ihnen verbannte, aber ſie nicht ſchmucklos laſſen wollte [2]). Was ehemals nur eine reizvolle Zuthat

1) *Comte M. de Vogüé*, Le temple de Jérusalem, Taf. 21 ff. Auch in den Moſaiken der Kuppel, aus der Zeit einer Herſtellung im Jahre 1027, iſt der Geſchmack noch der nämliche.

2) Theophanes continuatus. Corp. SS. hist. Byz. Bd. 33. S. 100.

gewesen, wurde jetzt der Inhalt der Bilder selbst. Aber auf die Länder des Westens hatte diese Wandlung keinen Einfluss.

D. Italien nach Justinians Zeit.

Die Mosaiken in Italien seit dem Ende des 6. Jahrhunderts sind schon deshalb nicht byzantinisch, weil sie barbarisch zu werden beginnen, was die Denkmäler in Ravenna wie in Rom bekunden. Dort tritt uns die künstlerische Entartung in den Bildern von S. Apollinare in Classe entgegen, der grossen, heute einsam in den Feldern gelegenen Basilika der ehemaligen Hafenvorstadt Classis [1]). Das Langhaus weist heute keine älteren Mosaiken mehr auf, und auch die des Chores rühren keineswegs aus der Erbauungszeit der im Jahre 549 geweihten Kirche her. Die Brustbilder von Matthaeus und Lucas und die freibewegten Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel mit Fahnen an den Pfeilern des Tribunenbogens gehören noch zu den besseren. Das Medaillon über demselben, umgeben von den Evangelisten-Symbolen und von Lämmern, die aus den beiden Städten hervorschreiten, enthält ein starres, hässliches Christusbild. An der Halbkuppel der Apsis gewährt die Hand Gottes über dem Kreuze zwischen Moses und Elias eine symbolische Darstellung der Verklärung; darunter steht als Hauptfigur, im Priesterornate, mit betend ausgestreckten Armen, der heilige Apollinaris, auf welchen Lämmer von beiden Seiten zuschreiten. Fussboden und Hintergrund dieses Theiles enthalten die Andeutung einer Felsenlandschaft mit Bäumen. An der unteren Wand sehen wir zwischen den Fenstern die vier ravennatischen Bischöfe Ecclesius, Severus, Ursus und Ursicinus, seitwärts die drei Opfer des Alten Bundes, wie in S. Vitale, und ihnen entsprechend ein Ceremonienbild: den Bischof Reparatus (672—677), der die Bestätigung kirchlicher Privilegien von Kaiser Constantin IV. und seinen Brüdern Heraclius und Tiberius empfängt. Damit ist die Entstehungszeit dieser Mosaiken festgestellt, auch die des Bogens scheinen kaum älter; allenfalls könnten die in der Halbkuppel etwas früheren Ursprungs sein. Das mystisch-symbolische Spiel ist hier auf die Spitze getrieben, und wie dadurch das Unkünstlerische in der ganzen Auffassung überwiegt, so ist auch die Behandlung empfindungslos und trocken. Die strenge Zucht der Justinianischen Epoche ist vorbei, und die Bilder sind ein Beleg für den Verfall, der seit der Errichtung des Exarchates über Ravenna hereingebrochen war.

Ravenna. S. Apollinare in Classe.

Rom. In Rom hat die Epoche Justinians keine Schöpfung hinterlassen, desto productiver war die folgende Zeit, besonders das 7. Jahrhundert. Der Abstand zwischen diesen Mosaiken und der von S. Cosma e Damiano ist ein erheblicher, aber eine so starke Barbarisirung, wie sie das zuletzt beschriebene Werk für Ravenna dargethan hat, trat zunächst noch nicht ein. Aus der Behandlung ist freilich der selbständige Geist früherer Zeit gewichen, sie ist nüchtern und conventionell, für den Mangel bedeutenderen inneren Lebens sollen die Pracht der Erscheinung, der Costümprunk, der Goldgrund, der hier jetzt eben so wie in Byzanz zur Regel wird, entschädigen.

1) *Garrucci* Taf. 265—267, 275.

Papft Pelagius II. (578—590) hatte die Bafilika des heiligen Laurentius vor den Mauern nach der byzantinifchen Eroberung und, wie feine Infchrift angibt, unter den Schwertern der Langobarden errichtet. Von dem Bau, wie wir ihn jetzt fehen, datirt aus diefer Zeit nur der Chor, der damals Langhaus war, aber weftlich, da, wo das jetzige Langhaus anftöfst, feine Apfis hatte. An dem Bogen über diefer wurde die Dedications-Mofaik auf Goldgrund angebracht, die heute, nach veränderter Orientirung der Kirche, die Rückfeite des Bogens zu fchmücken hat. Der bärtige Chriftus, nicht mehr würdevoll und erhaben, fondern asketifch verkümmert, fitzt auf der Weltkugel, rechts ftehen Paulus, Stephanus und Hippolyt, links Petrus und Laurentius, der das Kirchenmodell von dem kleiner gehaltenen Papfte Pelagius entgegennimmt; tiefer erblickt man die Städte Jerufalem und Bethlehem [1]). Die Compofition des fchlecht erhaltenen, durch Malerei ergänzten Bildes ift dürftig, den Charakteren mangelt Wucht und Gröfse. S. Lorenzo fuori le mura.

Im Stile wie in der Compofition ift die Apfis-Mofaik der kleinen Rundkirche St. Theodor am Fufse des Palatins jener verwandt; Petrus und Paulus führen zwei Heilige, unter ihnen den Patron der Kirche, heran [2]). Chriftus auf der Weltkugel wird jetzt ein beliebtes Motiv; fo erfcheint er nicht nur hier, fondern auch in einer der Seitenapfiden der S. Coftanza, ein Buch haltend, während eine bartlofe Geftalt fich tief vor ihm neigt. Die gegenüberliegende Nifche zeigt Chriftus bartlos und jugendlich, mit ungefchickt gefpreizten Beinen auf Wolken ftehend, umgeben von Petrus und Paulus, der aus der Hand des Herrn eine Schriftrolle mit den Worten: »dominus pacem dat« entgegennimmt. Vier Lämmer, zwei Palmen, zwei Rundgebäude als Andeutung der Städte vollenden die Compofition [3]). Die Technik der Bilder, die nicht datirt find, aber der Zeit um 600 angehören mögen, ift derb, die Motive find ungefchickt. S. Teodoro. S. Coftanza.

Correctere Behandlung ohne mehr Geift zeigt das Bild in der Apfis der nahegelegenen Bafilika S. Agnefe vor Porta Pia, erbaut von Honorius I. (625—638). Der päpftliche Stifter und ein anderer Papft, wohl Symmachus, ftehen zu den Seiten der heiligen Agnes, der zu Füfsen, als Andeutung ihres Martyriums, das Schwert liegt, das ihr den Tod gab, und die Flammen lodern, die fie nicht verletzten [4]). Die Figuren, länglich und fteif, ftehen wenigftens noch richtig da, das Geficht der Heiligen ift regelmäfsig, doch leblos und fchwach modellirt; aber die decorative Wirkung ift durch die forgfältige Behandlung der Prachtcoftüme, die reiche Farbe, den Goldgrund eine ftattliche; und wie man gerade darauf mit Bewufstfein hinarbeitete, verkündet die prahlerifche Infchrift unter dem Bilde (Fig. 51). S. Agnefe.

In der Folge nimmt die Flüchtigkeit und Ungleichartigkeit der Arbeit fchnell zu, fo in dem unter den Päpften Johann IV. (640—642) und Theodor (642—649) erbauten Oratorium St. Venantius neben der Taufcapelle des S. Venanzio.

---

1) *De Rossi.* — *Garrucci* Taf. 271.

2) *Garrucci* Taf. 252

3) Abb. Revue archéol. 1875 (vol. 30). *Müntz* nimmt hier die Anficht von *Crowe u. Cavalcaselle* wieder auf, welche das Werk dem 4. Jahrhundert zufchrieben. Ihnen hat *Schnaafe*, wie wir glauben mit Recht, widerfprochen, III. S. 567 Anm. — *Garrucci* Taf. 207.

4) *De Rossi.* — *Garrucci* Taf. 274. Die Köpfe der zwei Päpfte reftaurirt.

Laterans [1]). In der Apfis erfcheint, unter der Halbfigur des fegnenden Heilandes zwifchen zwei Engeln, die Madonna, deren Cultus immer gröfsere Bedeutung gewinnt, als Orans, von fechs Heiligen und zwei Stiftern umgeben; am Bogen fieht man acht Heilige, über ihnen die zwei Städte und die Evangeliftenfymbole.

S. Stefano rotondo. Kleinere und noch fchwächere Refte findet man in San Stefano rotondo [2]): ein mit Edelfteinen gefchmücktes Kreuz und über ihm das Bruftbild Chrifti, fomit eine fymbolifche Andeutung der Kreuzigung, zwifchen den Heiligen Primus und Felicianus, die Papft Theodor hier beigefetzt hatte, alfo wohl



Fig. 51. Mofaik aus S. Agnefe, Rom. Nach De Rossi.

S. Pietro ad vincula. aus deffen Zeit; dann in St. Peter ad vincula den bärtigen St. Sebaftian in reicher Hoftracht, nicht ohne Würde, aber in der Arbeit barbarifch, wahrfcheinlich aus der Zeit des Papftes Agathon (678—682) [3]). Von den Mofaiken Marienoratorium, S. Peter. eines glänzenden Oratoriums der Mutter Gottes in der Petersbafilika, das Papft Johann VI. (705—707) erbaut und mit Bildern aus der Gefchichte Maria's, Chrifti, des heiligen Petrus ausgeftattet hatte [4]), ift nur das Fragment einer Anbetung der Könige, weniger ftarr, aber gleichgiltig ausgeführt, in der Sacriftei von Santa Maria in Cosmedin übrig.

1) *Garrucci* Taf. 272 f.
2) *Garrucci* Taf. 274.
3) *Garrucci* Taf. 275.
4) *Garrucci* Taf. 279—282.

DRITTER ABSCHNITT.

Die Miniaturmalerei.

Malerei der Handschriften.

Miniaturen nennt man die Handſchriftenbilder, Miniator ihren Urheber von der Farbe Minium (Zinnober), denn es wurden da, wo auch kein reicherer Schmuck der Handſchriften ſtattfand, wenigſtens die Eintheilungen des Textes und die Initialen in rother Farbe angegeben. Jene, die Rubriken (von rubrum, roth, ſo genannt) ſind die Vorſtufe des Handſchriften-Schmuckes [1]).

Der Brauch, die Handſchriften mit Bildern zu verzieren, geht, wie oben dargethan wurde [2]), auf das Alterthum zurück, er wurde in Italien geübt, aber in noch ausgedehnterem Maſse in Byzanz, als eine Sache des Luxus, welche die prachtliebende »nova Roma« begünſtigte. Schon Conſtantin der Groſse hatte hier eine öffentliche Bibliothek begründet, die von ſeinen Nachfolgern vermehrt, von Kaiſer Zeno († 491) nach einem Brande wieder hergeſtellt wurde. Kirchen- und Kloſterbibliotheken kamen hinzu. Bücher, die für reiche und vornehme Beſteller angefertigt wurden, erhielten oft eine prächtige Ausſtattung durch Färbung des Pergamentes, beſonders in Purpur, farbige Schrift, etwa in Roth zur überſichtlichen Eintheilung des Textes oder auch

1) Für allgemeine Geſchichte der Miniaturmalerei: *W. Wattenbach*, Das Schriftweſen im Mittelalter. 2. Aufl. Leipzig 1875. — *Seroux d'Agincourt*, Histoire de l'art par les monumens. Atlas und Text Bd. V. der franzöſiſchen Ausgabe. — *Jules Labarte*, Histoire des arts industriels, Bd. III nebſt Atlas. — *Waagen* in ſeinen periegetiſchen Büchern, beſonders: Kunſtwerke und Künſtler in Paris, Berlin 1839; Treasures of art in Great Britain, 3 Bände, London 1854, dazu das Supplement: Galleries and cabinets of art in Great Britain, London 1857; die vornehmſten Kunſtdenkmäler in Wien, Bd. II, Wien 1867; wir verweiſen auf dieſe Werke für die Mehrzahl der erwähnten Denkmäler, werden dieſelben aber in den einzelnen Fällen nicht mehr citiren. — *Silvestre*, Paléographie universelle, Paris 1841, 4 Bde. — *Westwood*, Palaeographia sacra pictoria, London 1843. — *Henry Shaw*, Illuminated ornaments selected from Manuscripts etc., London 1833. — Derſelbe, The art of illuminating as practised during the middle ages, 2. ed. London 1870. — *Henry Noel Humphreys*, The illuminated books of the middle ages etc , illustrated by *Owen Jones*, London 1849. — The Palaeographical Society, facſimiles of manuscripts and inscriptions edited by *E. A. Bond* and *E. M. Thompſon*, Parts I—VIII, London 1873—1878. — Für byzantiniſche Handſchriften: *Bern. de Montfaucon*, Palaeographia Graeca, Paris 1708.

2) Vgl. S. 99.

in Gold und Silber zur Steigerung des Glanzes. Dazu kamen dann selbständige Darstellungen.

Gegenstände.

Bildlicher Schmuck kommt in Büchern religiösen wie profanen Inhaltes vor. Botanische und astronomische Werke enthalten Illustrationen, die weniger auf Verzierung der Handschrift als auf Veranschaulichung des Inhaltes berechnet sind. Aehnliches kann man von den bereits früher (S. 100) erwähnten Handschriften griechischer und römischer Dichter sagen, in denen Bilder nach antiken Mustern sich weit in das Mittelalter erhalten, besonders von dem Fragmente der Ilias in der Ambrosiana zu Mailand, das der Schrift zufolge wahrscheinlich in Italien entstanden ist, und dem Virgil Nr. 3225 in der Vaticana [1]. Aber Malereien von wahrhaft künstlerischer Behandlung findet man doch zum bei weitem gröfsten Theile in Büchern religiösen Inhalts, die meist Besitz oder Stiftung vornehmer Persönlichkeiten waren. Ihrem Gegenstande nach stimmen die Bilder in Büchern gleichen Inhaltes stets überein; mit den Handschriften wurden in späterer Zeit auch oft deren Malereien copirt, die Typen und Motive erben sich fort, so dafs auch bei den besten Arbeiten oft kaum zu entscheiden ist, in wie weit sie Originale, in wie weit Reproduction früherer Darstellungen sind. Evangeliarien enthalten die Bilder der Evangelisten, die mit ihren Büchern dastehen oder auch am Schreibpulte sitzen; ihr Typus wechselt, sie sind bartlos oder bärtig, in mittleren Jahren oder betagt dargestellt, Johannes fast immer als Greis. In früherer Zeit erscheinen sie meist allein, ohne ihre bekannten Symbole. Mitunter kommen noch andere Bilder repräsentirenden Charakters, etwa eine Majestas Dei, ein thronender Christus, hinzu. Ihn umgiebt dann gewöhnlich eine eliptische Glorie, welche die Italiener Mandorla (Mandel) nach ihrer Form genannt haben, er hält das Buch des Lebens und erhebt seine Rechte in einer Geberde, die meist als segnende aufgefafst wurde, aber eigentlich eine lehrende, verkündende ist [2]. Während eine Darstellung dieser Art stets in der getragenen Feierlichkeit gehalten ist, die wir aus den Mosaiken kennen, gewinnen die erzählenden Bilder aus der heiligen Geschichte in den Handschriften eine ungleich gröfsere Freiheit der Entfaltung; hier versuchen die Künstler wirkliche Handlungen darzustellen, was ihnen namentlich in der frühesten Zeit trefflich gelingt. Auch das Alte Testament wird hier nicht blos als Vorbild des Neuen, sondern selbständig behandelt. Solche erzählende Bilder aller Art kommen in den Handschriften einzelner biblischer Bücher, in theologischen Schriften, Psalterien, Gebetbüchern vor. Den Figuren der heiligen Ueberlieferung sind in vielen Fällen aber Personificationen von Localitäten, von Empfindungen und abstracten Begriffen beigemischt, die, aus antiker Auffassung hervorgegangen, sich oft noch bis in späte Zeit erhalten.

Religiöse Darstellungen.

Personificationen.

Dedicationsbilder.

Eine besondere Gattung von Darstellungen sind die Dedicationsbilder.

1) Phototypische Reproductionen in der Palaeograph. Society, Ilias Taf. 39, 40, 51, Virgil Taf. 117.

2) Das sogenannte Segnen nach griechischem Ritus, bei welchem der Daumen und der vierte Finger sich kreuzen, der Mittelfinger leise gekrümmt ist, kann weder als specifisch griechisch gelten noch auch als Geberde des Segnens; vgl. *Schnaase* III. S. 650 f. Die Vermuthung, da wo dies vorkommt, sei ein byzantinischer Einflufs anzunehmen, hat manche Verwirrung in der Kunstgeschichte angerichtet, kann aber jetzt als abgethan gelten.

In religiösen wie profanen Büchern, die für eine vornehme Person, besonders aus dem Herrscherhause, angefertigt worden, erscheint diese in feierlicher Auffassung, oft thronend, von realen oder allegorischen Gestalten umgeben. Auch solche Darstellungen gehen auf antike Muster zurück; man denke an den berühmten Silberschild des Kaisers Theodosius (Madrid).

Zu den figürlichen Darstellungen kommt dann noch die ornamentale Ausstattung. Die Umrahmung der einzelnen gröfseren Bilder ist zunächst ziemlich einfach, aber eine besonders reiche Verzierung empfangen die Canonestafeln, welche in den Evangeliarien dem Texte voranzugehen pflegen, und zwar in einer stets übereinstimmenden Weise, die ebenso in byzantinischen wie in abendländischen Manuscripten vorkommt und schon im 6. Jahrhundert nachweisbar ist [1]. Die einzelnen Abtheilungen werden durch säulengetragene Arcaden in reicher Farbe und Vergoldung umschlossen, und über den Umfassungsbögen oder Giebeln erscheinen symmetrisch einander entsprechende Vögel, auch wohl andere Thiere, meist zu den beiden Seiten eines Gefäfses oder eines Brunnens aus dem sie trinken wollen. An symbolische Absicht braucht man nicht zu denken; aufser Pfauen oder Tauben kommen auch Hähne, Rebhühner u. dgl., oft in ziemlich realistischer Behandlung, welche die Freude am Thierleben verkündet, vor. Mitunter sind die Thiere auch durch menschliche Gestalten religiösen Charakters oder durch Figuren aus dem täglichen Leben ersetzt. Diese Verzierungen sind das unmittelbare Abbild innerer Raumdecorationen, wie sie in Wirklichkeit ausgeführt wurden; ihr erstes noch erhaltenes Vorbild finden wir in den Stuccaturen zwischen den Fenstern des katholischen Baptisteriums zu Ravenna, wo ebenfalls über den Giebeln symmetrische Vögel zu den Seiten von Brunnenbecken, vierfüfsige Thiere und auch menschliche Gestalten vorkommen.

Ornamentales.

Aber mit dieser Reproduction architektonischer Verzierungen ist in italienisch-altchristlichen wie in byzantinischen Handschriften Alles gethan, von den kalligraphischen Randornamenten und besonders von den reichen Initialen, die wir später in den Manuscripten des Mittelalters kennen lernen werden, ist hier keine Rede, die Initialen werden etwas gröfser in den Text gemalt, sind aber noch völlig schmucklos und einfach.

Initialen.

Die Technik besteht aus einer Malerei in Deckfarben auf Pergament, das mitunter von einem dünnen Gypsgrunde überzogen, in vielen Fällen über demselben vergoldet ist. Die Umrisse sind mit dem Pinsel geführt, die Vorzeichnung, welche in beschädigten Manuscripten zu erkennen ist, verschwindet völlig unter dem breiten und pastosen Vortrag der Farbe. Diese ist licht gestimmt, oft gegen das Helle gebrochen; feinere Halbtöne sind namentlich im Fleische angegeben, die Lichter energisch aufgesetzt. Die Productionen sind höchst ungleichartig, aber es kommen unter ihnen Werke von vollendeter Sorgfalt der Ausführung vor. In Bilderhandschriften gröfseren Umfangs lassen sich fast immer mehrere Hände von verschiedener Qualität erkennen.

Technik.

Im Ganzen wurde die Handschriftenmalerei ziemlich fabrikmäfsig betrieben, in der Folge namentlich durch Geistliche und Mönche, doch in Byzanz auch

Betrieb.

1) Syrisches Evangeliar, Florenz, Laurentiana, geschrieben i. J. 586, siehe unten.

in Werkstätten von Buchhändlern und Kalligraphen weltlichen Standes. Die Namen der Maler pflegen auf den Bildern nicht vorzukommen.

Griechische Genesis, Wien.

Das älteste Denkmal von bedeutendem Kunstwerthe ist griechischen Ursprungs: ein Fragment der Genesis, etwa aus dem Ende des 5. Jahrhunderts (Wien, Hofbibliothek) [1]), 24 Blatt, auf beiden Seiten bemalt, meist mit Bildern in zwei Reihen auf purpurfarbenem Pergamente, in der Ausführung leicht, beinahe flüchtig, doch von grosser Sicherheit der Hand. Noch ist bei Menschen und Thieren das Leben unmittelbar beobachtet, die Figuren zeigen eine grosse Ausdrucksfähigkeit des Körpers und seiner Bewegungen und sind gedrungen im Bau, denn das überschlanke Verhältnifs ist nicht das Kennzeichen byzantinischer Kunst der abendländischen gegenüber, sondern das einer späteren Zeit gegenüber der früheren. In den Bildern aus der Geschichte von Adam und Eva ist selbst das Nackte noch glücklich, wenn auch ohne feinere Durchbildung. Die Andeutungen der Landschaft, die Bäume zeigen namentlich auf den ersten Blättern noch eine Ahnung von der Natur; Architektur, Hausgeräth und Costüm sind antik, nur werden Schuhe getragen, und Potiphars Frau z. B. ist in ein reiches Hofgewand mit Aermeln, Goldbesatz, Purpurmantel und hohem Diadem gekleidet. Ihre stattliche Begleiterin in den Scenen, in denen sie Joseph bei ihrem Gemahl verklagt und den Mantel zum Beweise vorzeigt (Fig. 52), ist offenbar eine allegorische Figur, wie auch sonst öfter, im Geiste des Alterthums, Personificationen vorkommen. Wir sehen die ruhende Nymphe bei Rebecca am Brunnen und die Metanoia (Reue), die, im Mafsstabe etwas gröfser, das aus dem Paradiese vertriebene Paar begleitet. Diese Gruppe ist besonders ausdrucksvoll; schamhaft läfst Eva das Haupt sinken, während Adam zurückschaut. Wegen Auffassung des Realen ist der Esau bemerkenswerth, nach dessen Jagdbeute die Hunde schnuppern. In ganz classischer Haltung liegt der Schläfer Joseph auf seinem Lager bei der Darstellung seines Traumes. Interessante Bilder antiken Lebens gewähren, bei seiner Flucht vor Potiphars Frau, die Scenen aus dem Frauengemache: Dienerinnen bei weiblicher Arbeit sowie Kinder wartend und mit ihnen spielend. Dann Pharao bei Tafel, dem der Mundschenk die Schale reicht; die Gesellschaft liegt an einem sigmaförmigen Triclinium, ihr gegenüber erscheinen Tympanonschläger und Flötenspieler. Ueberall ist die drastische Lebendigkeit der Geberden merkwürdig; auch die Nebenfiguren sind keine Statisten (vgl. Fig. 52).

Dioskorides, Wien.

In der Ausführung überlegen ist das Werk des Dioskorides über die Pflanzen (ebenda, Med. graec. 5), das sich genau datiren läfst, denn es ist geschrieben für die Prinzessin Juliana Anicia, Enkelin Valentinians III., Tochter der Placidia und des Senators Olybrius, der im Jahre 472 kurze Zeit Kaiser des Westens war. Sie starb zu Constantinopel im Jahre 527, in der ersten Zeit Justinians, und die Handschrift mufs zu Anfang des 6. Jahrhunderts entstanden sein. Auf dem Dedicationsbilde, das leider sehr gelitten hat, (Blatt 6verso) thront die Prinzessin zwischen den allegorischen Figuren der Einsicht und Hochherzigkeit, ein Genius, »Sehnsucht nach der Weisheit des Schöpfers«

1) Abbildung in Farben bei *Labarte*, pl. 77. — Ungenügende Stiche nach Photographien bei *Garrucci* Taf. 112—123. — Hat gelitten. — Verwandte Fragmente einer Genesis im British Museum Cotton. Mss. Otho, b. VI; *Garrucci* Taf. 123 f.



Fig. 52. Potiphars Frau verklagt Joſeph. Aus der Geneſis in Wien.

(*πόθος τῆς σοφίας κτίστου*), reicht ihr ein Buch, und neben ihm kniet eine huldigende, verhüllte Frauengestalt, »Danksagung der Künste« (*εὐχαριστία τεχνῶν*). Ein Rahmen von Flechtwerk-Ornament, in Form von zwei übereck gestellten Quadraten und einem Kreise, mit den Genien der Künste in den Zwischenfeldern, umschliesst dies Bild [1]). Der Stil ist vollständig antik, nur die Faltenwurf-Motive sind zum Theil zu kleinlich; satt und leuchtend hebt sich die Farbe vom blauen Grunde ab, durch einen glänzenden wachsartigen



Fig. 53. Die Auffindung der Wurzel Mandragora.
Aus dem Dioskorides, Wien.

Firnifs gehoben. Die fünf vorhergehenden Blätter enthalten ebenfalls grofse Bilder auf ihren Rückseiten, das erste einen Pfau, der sein Rad schlägt, das zweite und dritte je sechs berühmte Mediciner des Alterthums, die erste Gruppe zu den Füfsen des Hippokentauren Cheiron als ihres Meisters, die zweite zu den Füfsen des Galenos sitzend, und zwar nicht in perspectivisch-

1) *Labarte* Taf. 78. — Bl. 2 u. 3 bei *Louandre* les arts somptuaires, Paris 1857 f., Bd. I. — Aeltere ungenügende Abbildungen in *Dan. de Nessel*, Breviarium et suppl. Comm. Lambecc. Wien u. Nürnberg 1690.

maleriſcher, ſondern in architektoniſcher Anordnung[1]). Auf dem vierten Bilde (Fig. 53) erſcheint Dioskorides, der Verfaſſer, weiſsgekleidet auf einem goldenen Seſſel, und vor ihm ſteht eine Frauengeſtalt in goldener Tunica und rothem Mantel, der perſonificirte Act des Auffindens (εὕρεσις); ſie hält ihm die ſagenhafte menſchenähnliche Wurzel Mandragora (Alraun) vor, und zwiſchen ihnen fällt der Hund, der dieſe hervorgeſcharrt, der Mythe entſprechend, todt um. Der Kopf des Dioskorides ſpiegelt die Freude über den Fund. Auf dem fünften Bilde ſteht die Heureſis in der Niſche einer Säulenhalle und hält die Alraunwurzel, während einerſeits ein Maler an der Staffelei ſitzt und dieſe abmalt, andererſeits Dioskorides über ſie ſchreibt.[2]) Nicht minder werthvoll ſind dann die zahlreichen groſsen Abbildungen von Pflanzen, die im Texte folgen; Genauigkeit und Schärfe des Naturſtudiums vereinigen ſich hier mit beſcheidenem aber meiſterhaftem und reizvollem Vortrage. Die Schlangen, Käfer, Vögel gegen Ende des Buches ſind ebenſalls geſchickt, aber trockener behandelt. Das herrliche Dedicationsbild dieſes Buches reicht hin um zu beweiſen, daſs wir hier ein Originalwerk vor uns haben, und daſs die Bilder nicht etwa Copien älterer Darſtellungen ſind. Wie der Maler der Pflanzen dieſelben unmittelbar nach der Wirklichkeit wiedergegeben, ſo hat auch der Urheber der einleitenden Bilder dieſe frei geſchaffen; die Behandlung zeigt überall die ſelbſtändige Künſtlerhand. Die Bilder der Geneſis ſind intereſſant aber flüchtig, dieſe dagegen mit aller Sicherheit und Vollendung, deren die Zeit fähig war, ausgeführt; auch hier verräth ſich die ſinkende Kunſt in manchen Incorrectheiten, aber die ererbte Meiſterſchaft iſt immer noch wahrnehmbar. Das Nachleben der claſſiſchen Kunſt in altchriſtlicher Zeit iſt in keinem erhaltenen Werke der Malerei ſo nachweisbar wie in dieſem.

Einen verwandten Stil zeigen die abendländiſchen Handſchriften der Zeit, obwohl keine von ihnen auf ſolcher Höhe wie das eben geſchilderte Prachtwerk ſteht. Noch ganz antik ſind die ſchlecht erhaltenen Bilder aus der Geſchichte des Saul auf einigen Blättern einer lateiniſchen Bibelüberſetzung in Berlin (Kgl. Bibliothek, 6. Jahrhundert, in Einbänden zu Quedlinburg gefunden). Menſchen und Pferde ſind trefflich gezeichnet, die bibliſchen Helden erſcheinen als römiſche Imperatoren, die Ausführung war eine höchſt ſaubere. Derſelben Zeit gehört die Bibel des Kloſters Montamiata in der Laurentiana zu Florenz an[3]), dem 7. Jahrhundert ein lateiniſches Evangeliarium in der

Abendländiſche Handſchriften.

1) *Brunn* in *Ritſchl's* Opuscula III, S. 576 f., bringt dieſe Bilder mit den Hebdomaden des Varro in Beziehung.

2) *O. Jahn* erläutert dieſes Bild in den Abhandlungen der Sächſiſchen Geſellſchaft der Wiſſenſchaften, V, S. 301 f.

3) *Garrucci* Taf. 126 f. — Der Codex, eine lateiniſche Bibelüberſetzung in gröſstem Folio, von enormer Dicke, in zwei Columnen geſchrieben, enthält Fol. 1 verso einen höchſt einfachen Bogen, roth mit blauer Füllung, auf Pilaſtern. Ueber Blatt 2 verso und 3 geht ein merkwürdiger Grundriſs der Stiftshütte hin, in ſtark gummihaltiger Farbe ausgeführt. Das Hauptbild zeigt den Esdra (Bl. 5) als Sammler der altteſtamentariſchen Bücher, nach Art der Evangeliſten thronend und ſchreibend; hinter ihm ein Schrein mit geöffneten Thüren, in welchem die verſchiedenen Bücher liegen. Das Geſicht iſt leider faſt ganz abgefallen, die Motive und die Gewandung ſind völlig antik; ebenſo die Technik bei ſtark impaſtirten Deckfarben und breitem Vortrage. Der Grund iſt golden, die Einfaſſung beſteht aus ſilbernen Leiſten mit Füllungen in Gold und Farbe. Auf Bl. 6 folgt eine Ueberſichtstafel der Bücher des Alten und Neuen Teſtamentes, die in Kreuze und Rauten vertheilt ſind und oben in

Bibliothek des Corpus Chrifti College zu Cambridge (Nr. 286) offenbar ebenfalls italienifchen Urfprungs. Von den Evangeliften ift nur Lucas erhalten, der innerhalb einer glücklich aufgebauten Architektur in wirkungsvoller finnender Haltung dafitzt. Trotz edler Motive, wie in dem emporgehobenen rechten Arme, erkennt man hier fchon den herben, asketifchen Charakter damaliger Mofaiken. Im Tympanon ruht das Symbol, der Stier, die Seiteneinfaffungen enthalten zwifchen je zwei Säulen kleinere biblifche Darftellungen. Aufserdem ift nur noch ein Blatt mit kleinen Paffionsfcenen in dem Buche erhalten [1]).

Syrifches Evangelium, Florenz.

Diefelbe Pracht der architektonifchen Umrahmungen, ferner die Neigung zu ausführlicher erzählender Darftellung finden wir in einem Syrifchen Evangeliarium zu Florenz (Laurentiana), das im Jahre 586 von dem Priefter *Rabula* im St. Johanneskloſter zu Zagba in Mefopotamien gefchrieben wurde. Für die Umrahmung der Canones, wie wir fie vorhin gefchildert, und wie fie durch das ganze Mittelalter üblich blieb, gewährt diefe Handfchrift das erfte nachweisbare und zugleich eins der glänzendften Beifpiele. Seitwärts an den architektonifchen Einfaffungen ift überall für kleine Figürchen und Scenen aus der biblifchen Gefchichte Platz, denen fich dann noch ein paar Seiten mit gröfsern Bildern anfchliefsen, zunächft die Kreuzigung (Bl. 13), für deren Darftellung wir hier einen der früheften Belege haben. Nachdem die altchriftliche Kunft ihr bisher aus dem Wege gegangen war und fich damit begnügt hatte den Opfertod des Heilands fymbolifch anzudeuten, ftatt die fchimpfliche Todesftrafe felbft zu verfinnlichen, wurde nun auch diefer Gegenftand in den chriftlichen Bilderkreis eingefügt, als die Kreuzigung nach und nach aufser Gebrauch gekommen und gleichzeitig das claffifche Gefühl bei den Chriften mehr und mehr abgeftumpft war [2]). Auf unferem Bilde erfcheint Chriftus mit vier Nägeln befeftigt, die Arme horizontal, alfo nicht eigentlich hängend, auch nicht nackt, fondern, wie das noch lange üblich blieb, in langem Purpurgewande. Seitwärts find die gekreuzigten Schächer, unten Johannes, die Frauen, der Scherge, welcher den Schwamm emporreicht, und die Kriegsknechte, die um Chrifti Rock lofen, zu fehen; eine befondere untere Abtheilung enthält die Auferftehung, die Marien am Grabe, den Heiland, der den Frauen erfcheint [3]). Auf der Rückfeite des Blattes folgt die Himmelfahrt. Der Urheber diefer Bilder verräth Phantafie und Originalität in den Motiven, aber die Ausführung ift im Figürlichen derber, in der Zeichnung flüchtiger, in der Malerei ungleichartig und oft wirklich roh bei unficheren, groben Umriffen. Es ift nicht überrafchend, dafs Arbeiten aus entlegeneren Provinzen die Reinheit des Stiles und die forgfältige Behandlung vermiffen laffen, die an den Hauptfitzen antiker Bildung, befonders aber am Kaiferhofe zu Byzanz, länger erhalten blieben. Aber auch an diefer Stelle fand die claffifche Periode der altchriftlichen Kunft einen jähen Abfchlufs.

---

einem Medaillon mit dem Lamm Gottes zufammentreffen. Weiterhin kommt nur noch eine Abbildung vor: Bl. 79 verso, vor dem Neuen Teftamente, der thronende bärtige Chriftus mit zwei Engeln in einem Runde, aufserhalb deffelben, in den Ecken, die vier Evangeliften nebft ihren Symbolen; ungleich roher als der Esdra, in fchwarzen, kindifchen Umriffen und ohne Angabe von Licht und Schatten in der Farbe.

1) *Garrucci* Taf. 141. — Palaeog. Society Taf. 33, 34, 44.

2) Vgl. *Stockbauer*, Kunftgefchichte des Kreuzes, Schaffhaufen 1870.

3) *Labarte* Taf. 80 (die Kreuzigung farbig); *Agincourt* Taf. 27; *Garrucci* Taf. 128—140.

Ein ſolcher trat mit dem Ausbruch des Bilderſtreites zu Anfang des 8. Jahrhunderts ein. Bilderſtreit. Die älteſten Chriſten mochten in dem Bewuſstſein Gott im Geiſt und in der Wahrheit anzubeten das götzendieneriſche Heidenthum verachten; aber ſeit der Sieg des neuen Glaubens entſchieden war, hatten im Chriſtenthum ſelbſt die heidniſchen Elemente immer gröſseren Spielraum gewonnen, und wenn die Völker des Islam, die ſeit dem 7. Jahrhundert dem chriſtlichen Weltreiche gegenübertraten, den Chriſten den Vorwurf des Götzendienſtes entgegenſchleuderten, ſo geſchah das mit ernſter Berechtigung. Zum Schmucke, zur Belehrung, zur Erbauung waren anfangs die Bilder in die Kirchen eingeführt worden, bald aber ſtellte unvermerkt die Bilderverehrung ſich ein. Die Ehrfurcht vor dem göttlichen und heiligen Weſen wurde auf das Abbild desſelben übertragen, das mit Kniebeugung und Weihrauch gefeiert ward. Da gab es Bilder, denen ein myſtiſcher Urſprung beigemeſſen wurde, wie das Chriſtusbild zu Edeſſa, das die Legende dadurch entſtanden ſein lieſs, daſs Chriſtus ſein Antlitz in eine Leinewand abgedrückt und die dem Könige Abgarus von Edeſſa geſchickt habe. Schon vor dem Ende des 6. Jahrhunderts kamen dieſe »nicht von Menſchenhand gemachten« Bilder (ἀχειροποίητος heiſsen ſie griechiſch) an zahlreichen Orten des Reiches vor, vervielfältigten ſich ſogar auf wunderbare Weiſe; und mit dieſen wetteiferten an Heiligkeit die Madonnenbildniſſe von der Hand des Evangeliſten Lucas, den ſchon Berichte des 6. Jahrhunderts zum Maler geſtempelt hatten. Dieſer Aberglaube hatte ſich ganz allmählich eingebürgert, war aber nach und nach zu ſolcher Höhe gediehen, daſs ernſtere Geiſter von ſeinen Aeuſserungen erſchreckt wurden, und der Hohn der Muhamedaner, denen die verehrten Bilder in den Städten des heiligen Landes in die Hände fielen, nicht ungehört verhallte. Kaiſer Leo III. der Iſaurier, ein ungelehrter Kriegsmann, der ſich aus niederem Stande auf den Thron geſchwungen, erlieſs im Jahre 726 ſein Edict wider den Bilderdienſt. Seine erſten Schritte waren maſsvoll geweſen und hatten nur die Beſeitigung des vorzugsweiſe Anſtöſsigen im Auge gehabt, aber die Bewegung hatte einmal begonnen, er ſelbſt und ſeine Nachfolger muſsten die volle Conſequenz aus ihren Ueberzeugungen ziehen. Die Anſichten waren in den tonangebenden Kreiſen getheilt, das Volk hatten die Bilderfeinde gegen ſich, aber ſie drangen, durch die Kaiſermacht unterſtützt, im Oſten durch; bewaffnete Scharen vernichteten die Heiligenbilder in den Kirchen Conſtantinopels wie in den Provinzen, die Maler, wie der Mönch *Lazarus*, wurden in die Gefängniſſe geworfen und miſshandelt[1]). Nicht die Kunſt ſollte unterdrückt werden; wir haben geſehen, welche Art muſiviſcher Decoration an heiliger Stätte zugelaſſen wurde. Aber dieſe Kriſis wurde immerhin für die Exiſtenz und Entwicklung der Malerei in Byzanz verhängniſsvoll, welcher derjenige Inhalt genommen werden ſollte, mit dem ſie ſich ſeit Jahrhunderten vorzugsweiſe erfüllt hatte.

In Italien aber drangen die Anſchauungen der Bilderfeinde nicht durch. Papſt Gregor II. trat den Verordnungen des Kaiſers entgegen, dem er die Autorität in Sachen des Glaubens abſprach, und hatte das Volk Italiens wie die abendländiſche Geiſtlichkeit auf ſeiner Seite. So wurde der Bilderſtreit,

1) Theoph. cont. a. a. O. S. 99 ff, 102.

dem Anfcheine nach eine rein theologifche Frage, der Anlafs zur Trennung der lateinifchen und der griechifchen Kirche, zur Begründung der weltlichen Macht des Papftthums, zur Losreifsung Italiens vom Gefammtreiche, endlich zur Errichtung eines neuen Kaiferthums im Abendlande. Von nun an trennten fich auch die Bahnen der byzantinifchen und der abendländifchen Kunft. In diefer war die Barbarifirung längft weiter vorgedrungen, als es fich bei jener nachweifen läfst, aber fie behauptete ihr Dafein, und wie die römifche Kirche damals das Chriftenthum in immer weitere Fernen trug, fo eroberte fie auch für ihre Kunft immer neue Gebiete.



ZWEITES BUCH.

DIE MALEREI DES MITTELALTERS.

I. PERIODE.

DAS FRÜHE MITTELALTER.

ERSTER ABSCHNITT.

Irische und germanische Miniaturen.

Die Malerei der chriftlichen Zeit, foweit wir fie bisher kennen gelernt, war ein Nachklang antiker Kunft und lag ausfchliefslich in der Hand derjenigen Völker, welche die Träger der claffifchen Cultur gewefen. Unterdeffen waren neue barbarifche Völker auf den Schauplatz der Weltgefchichte getreten, hatten da, wo fie auf dem Boden des römifchen Reiches mit der alten Cultur in Berührung kamen, auch die römifche Kunft zu ihren Zwecken verwendet, hielten aber zugleich diejenige Formenfprache und die Techniken feft, die ihr eigener ererbter Befitz waren. Auch in der Malerei tritt der Kunftgefchmack diefer Völker zu Tage, zunächft in voller Urfprünglichkeit und dem Stile der altchriftlichen Malerei in Italien und Griechenland entgegengefetzt, bis dann beide Stile fich berühren und aus ihrer Verfchmelzung eine neue Formenwelt, die eigentlich mittelalterliche, hervorgeht. Neue Völker.

Römifche Cultur und Kunft hatten auch in den weftlichen und nördlichen Provinzen, Gallien, Hispanien, Germanien, Britannien, ihren Sitz, und auch hier verwendete die Kunft im Dienfte des Chriftenthums, das zu den germanifchen und romanifchen Völkern von Rom her gekommen war, Formen, die aus der claffifchen Ueberlieferung hergeleitet und Typen, die in der altchriftlichen Kunft Italiens feftgeftellt worden waren. Der neue Cultus verlangte anfehnliche Kirchen mit prächtiger Ausftattung; die Königshöfe der Barbaren eigneten fich den Luxus Roms an, der ihre Lebensformen, ihre Tracht, die Ausftattung ihrer Wohnungen und Fefträume durchdrang. Kirchen wie Paläfte bedurften der Malerei zu ihrer Ausfchmückung mit biblifchen und profangefchichtlichen Bildern. Aber von folchen altchriftlichen Schöpfungen in diefen Ländern ift uns nichts erhalten, mag auch in den Gefchichtsquellen manche Nachricht über fie zu finden, und die Thatfache erwiefen fein, dafs dort über- Römifche Kunft in den Provinzen.

all, und zwar vorzugsweife auf dem Boden des fränkifchen Merowingerreiches, in Gallien, in den Rheinlanden, Wandmalerei und Mofaik in Betrieb waren.

Eigener Gefchmack.

Dagegen erfchliefsen uns die Bilderhandfchriften den Einblick in eine Gattung künftlerifcher Thätigkeit, in welchem die urfprüngliche Gefchmacksrichtung der keltifchen und germanifchen Völker in voller Unabhängigkeit hervortritt. Die Denkmäler diefer Gattung gehen bis in das 7. Jahrhundert zurück und gehören verfchiedenen germanifchen Stämmen, noch mehr aber den Iren an, bei welchen jener Gefchmack feine eigenthümlichfte Ausbildung empfangen hat. Irland, die von keltifcher Bevölkerung bewohnte Infel, auf welcher das Chriftenthum feit dem Jahre 430 Eingang gefunden, war von den Römern nie befetzt worden, blieb von den Stürmen der Völkerwanderung verfchont und erfreute fich einer friedlichen Entwicklung des chriftlichen Lebens. Hier entfaltete fich eine auf Askefe, klöfterliches Leben, ftrenge Zucht und theologifche Gelehrfamkeit gerichtete Sinnesweife, die in der Folge durch wandernde irifche Mönche nach anderen Ländern, England, Schottland, dem Continent, übertragen ward. Ihr entfprach zugleich eine eifrige Pflege der Schreibkunft [1]).

Kalligraphie.

Die irifchen Mönche fchrieben mit feltener Fertigkeit und mit einer Hinneigung zu künftlicher Kalligraphie, die ftark von den Schriften des Continentes abwich. Die Malerei in den Büchern entwickelte fich rein aus kalligraphifcher Verzierung, aus dem Schmuck der oft fehr grofsen Initialen oder aus der ornamentalen Ausfüllung ganzer Flächen. Bei dem unmittelbaren Zufammenhang diefer Malerei mit der Schrift ift anzunehmen, dafs der Miniator und der Schreiber in der Regel Eine Perfon waren; fteht doch auch in einem Evangeliarium der Dombibliothek zu Trier die Bezeichnung *Thomas scribsit* auf den Bildern.

Geometrifcher Stil.

Der Stil diefer Verzierungen ift ein vorwiegend geometrifcher, in dem fich das Linearornament, wie es aus den Techniken des Flechtens, Stickens, Webens hervorgegangen, mit den kreisrunden Formen der Metallarbeit verbindet. Er ift verfchiedenen Völkern, namentlich auch den indogermanifchen, auf einer primitiven Stufe gemeinfam, tritt bei den Griechen, ehe fie den Einflufs der vorderafiatifchen Kunft erfahren, in den bemalten Thonvafen älteften Stiles auf [2]) und bleibt in den nordeuropäifchen Arbeiten in Bronze und Eifen über ein Jahrtaufend länger erhalten. Da auch die Erzarbeit in irifchen Klöftern betrieben wurde, ift folche Uebereinftimmung der Formen um fo erklärlicher; oft lagen beide Techniken fogar in Einer Hand, wie bei *Dagaeus* († 586), der zugleich als Schreiber und als Schmied in Erz und Eifen genannt

1) *Waagen*, Deutfches Kunftblatt, 1850, S. 83. — *Unger*, La miniature irlandaise, Revue celtique, I, 1871 S. 9, und Artikel Groteske bei *Erfch und Grueber*, I. Serie, B. 94, S. 188. — Die prächtigften Publicationen bei *J. O. Westwood*, Fac-Similes of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxon and Irish manuscripts, London 1868 Fol.; ferner in deffen oben citirter Palaeographia sacra. — *F. Keller*, Bilder und Schriftzüge in den irifchen Manufcripten der fchweizerifchen Bibliotheken, Mittheilungen der antiquarifchen Gefellfchaft in Zürich, B. VII, 3. Heft. — Einzelnes in der Palaeographical Society.

2) Vgl. oben S. 70. Zu dem erwähnten Auffatze von *Conze* in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie, LXIV. Band S. 505, deffen Nachtrag ebenda, LXXIII Band, 1873, S. 221 und deffen Auffatz über *Schliemann's* Mykenae, Göttinger gelehrte Anzeigen, 1878, S. 385. — *G. Semper*, Der Stil etc. II, München 1863, S. 138.

wird [1]). Derfelbe Stil ging auf den Schmuck der Fufsböden und der Wände wie auf die Tracht der Barbaren über. Seine letzte verfeinerte Umgeftaltung ift die irifche Handfchriftenmalerei.

Charakter der Ornamentik.

Die Elemente des künftlerifchen Bücherfchmuckes find zunächft die aus der textilen Kunft übernommenen: Flechtwerk, Bandverfchlingungen, Zickzack, Knoten, geometrifche Figuren in mannigfaltigen, fymmetrifch entwickelten Combinationen, Durchkreuzungen, Täfelungen, Gitterwerk; zweitens Motive der Metalltechnik: Spiralen, aufgefetzte Nägelchen auf den Randleiften; drittens einfachere Thierformen: Schlangenleiber, Vogelköpfe auf langen Hälfen, Eidechfen, Hunde, Drachen, in welchen jenes Linien- und Bänderfpiel häufig ausathmet. So kommen auch Thierbildungen, dem Linienornament anbequemt und in einfachem Schema wiedergegeben, fchon auf jenen altgriechifchen Vafen vor. Dagegen fehlt das Blattwerk, aus dem die Hauptmotive der claffifchen Ornamentik hervorgingen, in den irifchen Manufcripten gänzlich.

Figürliche Darftellungen.

Als ein viertes Element kommen endlich Verfuche in der Darftellung menfchlicher Geftalten hinzu. Aber das Bewufstfein von den Formen des menfchlichen Körpers, welches das Erbe der antiken Culturvölker war und felbft in den Zeiten des Verfalles noch traditionell weiterlebte, ging den barbarifchen Völkern ab. Sie behandelten Köpfe und Körper ebenfalls nur als ein ornamentales Schema, vollkommen willkürlich, ohne Anfchauung und Verftändnifs der natürlichen Formen, unfähig, ein wirkliches Abbild von diefen zu liefern. Die Geftalten, fymmetrifch hingeftellt, find aus Bändern und Schnörkeln geronnen, die Gefichter, ganz von vorn genommen, ein blofses Schema; Nafe und Mund beftehen aus beftimmten, ftets wiederkehrenden Schreiberzügen, Augenbrauen und Nafenrücken find mit demfelben Federftrich gezogen, und im Winkel zwifchen ihnen fitzen runde, ftarre, aufgeriffene Augen; der Mund ift ein einziger, den Nafenflügeln paralleler Schnörkel, der fich in der Mitte nach unten etwas zufpitzt. Haar und Bart find aus Spiralen zufammengefetzt und endigen oft in Zöpfen, die fymmetrifch, wie Hörner, herauswachfen. Die Körper bilden eine aus wulftartigen Verfchlingungen beftehende Maffe, aus der Arme und Füfse fymmetrifch hervorfchauen. Die Andeutung des Coftüms befchränkt fich auf eine willkürliche Zufammenftellung farbiger Flächen, die allerdings Tunica und Mantel vorftellen follen, aber kaum als folche kenntlich find, denn die einzelnen Theile deffelben Gewandes zeigen häufig verfchiedene Farben, nur einem decorativen Wechfel zuliebe. Ebenfo find einzelne Theile des Körpers oft in Farben gehalten, die der Natur widerfprechen: Arme, Beine, Haare find roth oder blau; entfprechend find die Thiere, etwa die Symbole der Evangeliften, behandelt; fo ift der Löwe des Marcus im Evangeliarium des heiligen Columban mit grünen und rothen Rauten gemuftert, als ob er in einer Harlequinsjacke fteckte. Geficht und Hände find immer farblos gelaffen, von Modellirung ift nirgends eine Spur, auch die Figuren bleiben in der Fläche. Nicht blofs Einzelgeftalten, wie diejenigen der Evangeliften (Fig. 54) fondern auch gröfsere Compofitionen, die Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, David im Kampfe mit Goliath, die Kreuzigung Chrifti, werden in diefem Stile dargeftellt. In den Denkmälern

1) Im Kalender von Cashel. Vgl. *Wattenbach*, Schriftwefen, S. 313.

des 7. Jahrhunderts find die Figuren ganz roh, flach und kindifch, doch noch nicht fo völlig kalligraphifch; die eigentliche Verfchnörkelung und Verzopfung, wie wir fie eben fchilderten, tritt erft in den Handfchriften des 8. Jahrhunderts ein. Jedesmal find die figürlichen Darftellungen mit einer breiten, reichen Umrahmung zu einem einheitlichen Ganzen verbunden. Die Technik ift Federzeichnung bei Colorirung in lebhaften, harmonifchen Farben.



Fig. 54. Evangelift Johannes.
Aus dem Evangeliarium des Maeiel Brith. Nach Weftwood.

Behandlung. Aber mögen diefe Bilder ohne Geftalt und Ausdruck auch abfchreckend, häfslich, barbarifch fein und als Producte mönchifch-asketifcher Befchränktheit erfcheinen, fo ift doch die Behandlung der Miniaturen keineswegs eine primitive. Innerhalb der Grenzen des Ornamentalen entfaltet fich ein echtes Verftändnifs für die Bedingungen der Flächendecoration, Feinheit, Präcifion des Machwerks und Gefchmack, ja fogar eine gefällige Thätigkeit der Phantafie. In den Initialen, den Umrahmungen, den decorativen Füllungen ganzer Seiten überrafcht die feine rhythmifche Entwicklung, die glückliche Abwägung der

Maffen, die Anmuth der Eintheilung, das wohlgefällige Verhältnifs der Füllung zu den breiten Rändern und den fchmalen trennenden Leiften. Ebenfo fein ift das Farbengefühl, das fich dabei auf die einfachfte Scala, Roth, Blau, Grün, Gelb, für den Grund Schwarz, für Ränder Weifs befchränkt, gelegentlich zartere Töne, wie Violett und Rofa, zuläfst, aber die Anwendung des Goldes ganz ausfchliefst. In den einzelnen abgetheilten Flächen wechfeln die Hauptfarben und die Gründe in fein abgewogener Haltung. Ueberall ergibt fich ein reicher, in den Combinationen unerfchöpflicher Wechfel, der feinen Reiz auf das Auge übt, und die Anklänge an menfchliche Geftalten und reale Vorgänge inmitten diefes Spieles follen doch nur ein Theil deffelben fein. »Das Bild wurde nur als eine künftlich verzierte Schrift angefehen, es genügte wenn es lesbar war« (Schnaafe), das heifst, wenn der Befchauer fich an eine heilige Figur oder Scene erinnert fühlte und es verftand, dafs der ornamentale Reichthum zu deren Verherrlichung aufgewendet worden fei.

Zu den hervorragendften und älteften Denkmäler diefes Stils gehören zwei Evangeliarien aus dem 7. Jahrhundert in der Bibliothek des Trinity College zu Dublin, dasjenige des heiligen Columban (Mss. A. 4, 5) und das Book of Kells. Unter den Meifterwerken aus dem 8. und 9. Jahrhundert, bei denen die Verfchnörkelung der Geftalten erft vollends den oben gefchilderten Grad erreicht, feien das von *Mac Regol* († 820) gefchriebene Evangeliarium (Oxford, Bodleian Library, D. 24 Nr. 3946), das des St. Chad (Lichfield, Capitular Library), das des Maeiel Brith, Sohn des Mac Durnan (London, Lambeth House, erzbifchöfliche Bibliothek), aus dem unfere Abbildung (Fig. 54) herrührt, endlich der Pfalter im St. John College zu Cambridge mit einer grofsen Compofition der Kreuzigung hervorgehoben. **Denkmäler.**

Auch in den irifchen Klöftern auf dem Continent wurde diefe Kunft geübt, durch den heiligen Kilian kam fie nach Würzburg, wo die Univerfitätsbibliothek noch einige Handfchriften folcher Gattung (Epiftelbuch Nr. 69) bewahrt. Ein Hauptfitz der Schule war fodann St. Gallen. Ob die zahlreichen irifchen Codices der dortigen Stiftsbibliothek theilweife als Gefchenke aus der Heimath gekommen, oder ob fie meift an Ort und Stelle angefertigt worden, ift freilich nicht zu entfcheiden. Das gröfste Prachtwerk ift das Evangeliarium Nr. 51, von vollendeter Zartheit in der Ornamentik und von abfchreckender Ungeheuerlichkeit in den Evangeliftenbildern wie den gröfseren Compofitionen der Kreuzigung und des Jüngften Gerichtes. **Continent.** **St. Gallen.**

Etwas abweichend geftaltet fich die Malerei in den fränkifchen, weftgothifchen, burgundifchen Handfchriften derfelben Zeit. Sie ift ebenfalls rein kalligraphifch und befteht in reicherer Ausbildung der Initialen, anfangs in einfacher Federzeichnung, dann mit leichter Angabe der Farben in Aquarell. Die Hauptmotive find auch hier Bandgeflecht, Riemenwerk, Linienfpiele, aber diefelben gehen häufig in einfache Blattwerkmotive über, wie fie diefen Völkern bei ihrer Berührung mit antiker Kunft nicht ganz fremd bleiben konnten. Zuweilen wird der Körper der Buchftaben ganz oder theilweife durch Thiergeftalten, Fifche, Vögel, Schlangen gebildet, die fich feiner Form bequem anpaffen laffen, und nach denen man die Initialen als ichthyomorphe (fifchförmige), ornithoïdifche (vogelförmige) u. f. w. claffificirt (Fig. 55). Oft find ganze Schriftreihen aus folchen Buchftaben zufammengefetzt. Allmählich **Germanifche Arbeiten.**

gehen diese phantastischen Versuche weiter; Thierbildungen anderer Art, seltsame Ungeheuer, einzeln oder im Kampfe mit einander, Menschenköpfe, Combinationen von Thier- und Menschengestalten finden sich ein [1]. Bei den Franken dauerte dieser Stil bis gegen Ende des 8. Jahrhunderts. Aus dieser Zeit stammt das Sacramentarium der Abtei Gellone bei Toulouse (Paris, bib. nat. lat. 12048), das neben ichthyomorphen oder aus phantastischen Thier- und Menschengestalten zusammengesetzten Initialen auch colorirte Zeichnungen der Madonna, der Evangelisten mit Thierköpfen, der Kreuzigung in äußerster Roheit und Unförmigkeit enthält [2].

Mischung irischen und fränkischen Stiles.

Auf dem Continent mischt sich hie und da der irische Geschmack mit dem fränkischen oder dem altchristlichen, wie in dem Evangeliarium des heiligen Willibrord, Apostels der Friesen (Paris, bib. nat. lat. 9389), in welchem Gold, das den irischen Arbeiten sonst fremd ist, in Verbindung mit zarten, gebrochenen Tönen vorkommt. Das von einem Schreiber *Thomas* herrührende Evangeliarium in der Dombibliothek zu Trier zeigt in sonst irisch stilisirten Füllungen ebenfalls mitunter Gold und Silber, und die Canones haben hier bereits architektonische Umrahmungen nach altchristlichem Vorbilde; ja manchmal klingen auch in den Figuren, etwa in den Apostelbrustbildern auf den Kanontafeln, altchristliche Typen an.

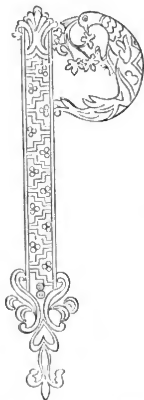


Fig. 55. Initiale aus einer Handschrift in Laon. Nach Fleury.

Angelsächsische Handschriften.

Eine unmittelbare Fortsetzung findet die irische Malerei bei dem Nachbarvolke der Angelsachsen, deren Arbeiten in der Ornamentik ganz den irischen entsprechen, aber in den Figuren schon früh die Bekanntschaft mit altchristlichen Bilderhandschriften verrathen. So das Cuthbert-Buch oder Evangeliarium von Lindisfarne im British Museum (Cotton Mss. Nero D. IV), ein lateinisches Evangeliarium mit angelsächsischer Interlineargloße, nach einer Inschrift am Schluße von *Eadfrith* zu Ehren Gottes, des heiligen Cuthbert und aller Heiligen der Insel Lindisfarne geschrieben. Das dortige Kloster, dem Eadfrith in den Jahren 698—721 als Abt vorstand, war eine irische Stiftung. Die Verzierungen der Handschrift sind auch vollkommen irisch, nur in zarterer Farbe, bei leiser Anwendung von Gold, aber die Bilder der vier Evangelisten verrathen eine gewisse Kenntnis altchristlicher und speciell byzantinischer Vorbilder, indem auch die Inschriften auf denselben (ὁ ἅγιος, oft unorthographisch) auf Bekanntschaft mit griechischen Schriftwerken deuten. Durch ihre barbarische Plumpheit bleiben diese Figuren allerdings weit gegen ihre Muster zurück, aber sie sind wenigstens nicht mehr bloße Schnörkel, ihr Urheber hatte die Absicht, Menschen darzustellen. Gesichter und Körper sind,

1) Gute Proben seit dem 7. Jahrhundert bei *Ed. Fleury*, Les manuscripts à miniatures de la bibliothèque de Laon, 2 Bände, Laon 1863, 1864, 4⁰.

2) Abbildungen bei *Lacroix* et *Serré*, Le moyen âge et la renaissance, III.

wenn auch ausdruckslos, doch nicht mehr ganz ſymmetriſch und von vorne geſehen, ſie haben wirkliche Glieder, die ſich zu bewegen ſuchen, das Nackte iſt fleiſchfarbig angegeben. Auch im Faltenwurfe, ſo charakterlos er iſt, im Sitzgeräthe und Beiwerk ſind die altchriſtlichen Vorbilder erkennbar. Aber die Behandlung iſt eine andere, keine ſorgfältige Malerei in Deckfarben, ſondern nur eine Umriſszeichnung mit der Feder, in einfachen Localfarben colorirt, ohne Modellirung in den Fleiſchtheilen und mit Schattirung in anderer Farbe, zum Beiſpiel zinnober auf grün, in der Gewandung. Dieſer Geſchmack hält bis zum Anfange des 10. Jahrhunderts in England vor.



ZWEITER ABSCHNITT.

Die karolingische Epoche.

A. Karl der Groſse und die Kunſt.

Aufleben der Bildung.

uf dem Boden des fränkiſchen Reiches hatte die antike Tradition ſich vollſtändig erſchöpft, als **Karl der Groſse** zur Regierung kam. Aber der perſönliche Wille des groſsen Herrſchers, dem einſichtige Männer geiſtlichen Standes zur Seite wirkten, ſetzte der Verwilderung ein Ziel [1]. Mit vollem Bewuſstſein wurde das claſſiſche Alterthum wieder als Quelle alles Wiſſens und Könnens aufgefaſst. Italien lag zu den Füſsen des Frankenkönigs, der hier ein neues Kaiſerthum aufrichtete. Rom und Ravenna boten dem erſtaunten Auge der Franken den Glanz der altchriſtlichen Monumente, ihre Säulenpracht, ihre Moſaiken dar; auch die Werke des claſſiſchen Alterthums wurden wieder ein Gegenſtand der Bewunderung oder der ehrfurchtsvollen Scheu. Die Luſt des Sammelns erwachte, Koſtbarkeiten, Kunſtwerke, Handſchriften wurden aus Italien bezogen, antike Gemmen, Münzen und Gefäſse in edlem Metall ſowie orientaliſche Teppiche waren beliebte Luxusgegenſtände und wurden zu Geſchenken verwendet. Der Volksunterricht und die gelehrten Studien, welche auf der Literatur des Alterthums fuſsten, unterſtützten die künſtleriſchen Beſtrebungen. Wie aber Karl die heimiſche Tracht und Sitte pflegte, die deutſchen Volkslieder ſammelte, ſo wurden in ſeiner Zeit auch die Formen und Elemente des volksthümlichen Kunſtgeſchmackes cultivirt. Die Baukunſt, der Erzguſs, die verſchiedenſten Techniken der Plaſtik, der Malerei und des Kunſtgewerbes wurden betrieben. Groſse Werkſtätten beſtanden in der Reſidenzſtadt Aachen, das von Dichtern als ein zweites Rom gefeiert ward; ihre Leitung lag in der Hand des gelehrten, in den mannigfaltigſten Techniken erfahrenen *Einhart*, der in der höfiſchen Akademie den Beinam Beſeleel, nach dem Erbauer der Stiftshütte, führte, und neben dem auch zahlreiche kunſterfahrene Geiſtliche, wie der Abt Anſigiſus von Fontanelle,

1) Eine vorzügliche Darſtellung der karolingiſchen Kunſt in der 2. Auflage von *Schnaaſe* Bd. III; dort weitere Angaben uber Geſchichtsquellen und Literatur. *Fiorillo's* Geſchichte der zeichnenden Künſte in Deutſchland und in den vereinigten Niederlanden, Hannover 1815, iſt noch immer wegen der Auszuge aus den Geſchichtsquellen werthvoll.

wirkten. Die gröſseren Klöſter thaten das Ihrige, um dieſe Beſtrebungen durch Unterricht und Kunſtthätigkeit fortzupflanzen.

Moſaik. Aachen.

Die wichtigſten Denkmäler aus der Zeit Karls des Groſsen ſind untergegangen oder, wie die Palaſtcapelle in Aachen, ihrer alten Ausſtattung beraubt. Aber noch bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts exiſtirte hier eine Moſaik, von der uns nur ungenügende Abbildungen erhalten ſind [1]), Chriſtus, von Engeln umgeben, thronte auf der Weltkugel; unten ſtanden viel kleiner, die vierundzwanzig Aelteſten, die ihre Kronen darreichten. Der Urſprung in der Zeit Karls iſt nicht erwieſen, aber der Charakter der Compoſition, namentlich die groſse Bewegtheit der Geſtalten, ſtimmt im Allgemeinen mit den karolingiſchen Miniaturen überein.

Wandmalerei.

Noch umfaſſender war der Betrieb der Wandmalerei, aber von ihren Leiſtungen in Kirchen, Klöſtern, wie Fontanelle, Fulda, Reichenau, St. Gallen, und Schlöſſern haben wir vollends nur durch ſchriftliche Schilderungen oder Nachrichten Kunde. So malte *Madalulfus* von Cambray in Fontanelle unter dem Abte Anſigis, *Bruun* in Fulda unter dem Abte Eigil (817—822). Namentlich ſind uns von der Decoration der Paläſte Kaiſer Karls Beſchreibungen in Proſa oder in Verſen überliefert. Hier waren auch, wie im Palaſte Juſtinians, profane Gegenſtände, beſonders die Thaten der Herrſcher, dargeſtellt, in Aachen die Kriege in Spanien und die ſieben freien Künſte, in Ingelheim groſse Cyklen von Malereien in der Palaſtkirche wie in einer Halle des Schloſſes. Erſteres enthielt in einer Fülle von Einzelſcenen eine Gegenüberſtellung der Geſchichten des Alten und des Neuen Bundes, letztere einerſeits Thaten, oder nach der Abſicht der Darſteller vielmehr heidniſche Unthaten, der antiken Helden, des Kyros, Ninus, Phalaris, Romulus und Remus, Hannibal, Alexander, andererſeits die »Thaten der Väter«, der Kaiſer Conſtantin und Theodoſius, der karolingiſchen Ahnherrn Karl Martell und Pipin wie endlich Kaiſer Karls ſelbſt [2]).

Stellung zum Bilderſtreit.

Von Karls geiſtigem Verhältniſs zur Kunſt haben wir ein ſchriftliches Zeugniſs in den nach ſeinen Intentionen verfaſsten »Karoliniſchen Büchern«, durch welche er zu dem Bilderſtreite Stellung nahm. Seinem klaren Geiſte konnten die Miſsbräuche der Bilderverehrung, das Heidniſche in derſelben nicht verborgen bleiben, und in dieſer Beziehung unterſchied ſich die Anſicht des Frankenkönigs von derjenigen der Italiener. Aber ebenſowenig ſtimmte er den fanatiſchen Bilderſtürmern des Oſtens bei. In dem Satze: »Weder zerſtören wir die Bilder noch beten wir ſie an«, gipfelt ſeine Ueberzeugung. Damit war den Bildern die Stellung angewieſen die ihnen entſprach; ſie ſollten ein Schmuck des Gotteshauſes ſein, und ihre eigentlich künſtleriſche Bedeutung, welche durch die Bilderverehrung nur verdunkelt worden, war damit wieder anerkannt. Schon dieſe Auffaſſung erklärt es, daſs die bildlichen Darſtellungen fränkiſchen Urſprungs zwar noch roher ſind, als die gleichzeitigen italieniſchen, aber nicht dieſe ſtarre Gebundenheit, ſondern ein Streben nach bewegterem Leben zeigen. Ueberraſchend iſt zugleich das Urtheil, das

1) *Ciampini* vet. mon. II, 41; darnach bei *E. aus'm Weerth*, Rheinlands Kunſtdenkmale des Mittelalters, Taf. 32 Nr. 11. und bei *Garucci* Taf. 282.

2) *Ermoldi Nigelli* carmen, Lib. IV, v. 181—282, Mon. Germ. SS. II, S. 505.

in den karolinifchen Büchern über die hergebrachten Perfonificationen von Sonne, Mond, Erde, Abgrund, Flüffen, fowie über die aus Thier- und Menfchenbildungen zufammengefetzten Fabelwefen ausgefprochen wird. Aber die realiftifche Auffaffung, welche dergleichen als heidnifchen Mifsbrauch verwarf, eilte der Zeit zu fehr voran und drang nicht durch. Solche Perfonificationen und Phantafiefpiele fetzten fich vielmehr durch das ganze Mittelalter fort.

B. Miniaturmalerei.

Bilderhandfchriften. Ornamentik.



Fig. 56. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen, Paris.

Die erhaltenen Denkmäler der karolingifchen Malerei befchränken fich auf Miniaturen, aber diefer Kunftzweig nahm damals einen bedeutenden Auffchwung und läfst zugleich mehr als andere das Nachleben der eigenthümlich germanifchen Kunftrichtung erkennen [1]). In den Initialen und Randverzierungen der Codices bleiben die älteren fränkifchen Elemente, verbunden mit irifchen Anklängen, Geriemfel, geometrifches Ornament, Blattwerk und phantaftifche Thiermotive, erhalten, aber der Eindruck weicht von der irifchen Behandlung erheblich ab, namentlich in der Farbe, durch die Anwendung von Gold und Silber, die fich häufig von Purpur abheben (Fig. 56). Dazu kommen, ftatt der primitiv rohen oder in Schnörkel aufgelöften Menfchengeftalten, felbftändige figürliche

Figürliche Darftellungen.

Darftellungen, denen altchriftliche Vorbilder zugrundeliegen, aber nur in den Hauptzügen, nicht im Stil der Zeichnung, denn dafür reichte das Verftändnifs der Franken nicht aus. Die Proportionen find unficher, die Hände grofs mit auswärtsgebogenen Fingerfpitzen, die Füfse plump; der Typus der Köpfe ift länglich-oval mit fehr hoch gefchwungenen Brauen, grofsen runden Augen, langer, an der Spitze breiter Nafe und vollen, wenn auch etwas roh gezeichneten Lippen. Reiche Architekturformen mit farbigen Säulen korinthifchen,

1) Das unvollendete Prachtwerk des Grafen *Bastard*, peintures et ornements des manuscripts, enthält vorzügliche farbige Reproductionen der meiften im Texte berückfichtigten Handfchriften. Einiges bei *Louandre*, les arts somptuaires.

mitunter auch ionifchen Stiles, prächtige Seffel in antiker Form, geftreifte Teppiche find in Beiwerk und Einfaffungen beliebt, Nachbildungen antiker Gemmen und Münzen kommen in einzelnen Handfchriften vor. Die Farben- **Behandlung.** wirkung ift gewöhnlich hart und trübe, doch die Oberfläche hat einen ftarken Glanz, wohl in Folge eines leimhaltigen Firnifsüberzuges. Die Behandlung zeigt gewöhnlich eine hellröthliche Vorzeichnung mit dem Pinfel, dann paftofen Auftrag der Deckfarbe, die als Mittelton über eine ganze Fläche geftrichen ward, während Schatten und Lichter kräftig aufgefetzt werden. So wurden in dem gelblichen Grundton des Fleifches die Umriffe der einzelnen Theile mit Schwarz geführt, die Augenlider mit Roth, die Wangen mit einem grünlichen Tone derb modellirt, das Licht längs der Nafe durch einen weifsen Strich angegeben. In den Gewändern, die bei allen heiligen Geftalten antik, aber meift wenig verftanden find, wurden die einzelnen Motive nur grob in fchwarzen Strichen eingezeichnet. Die Kenntnifs der Perfpective fehlte gänzlich, und nirgends löfen die Geftalten fich wirkfam aus der Fläche ab.

Handfchriften aus der Zeit Karls des Grofsen. Ein ficher datirtes Prachtwerk aus der Zeit Karls des Grofsen ift deffen Evangeliarium in Paris (Bib. nat. nouv. acq. lat. 1993), für den König und feine Gemahlin Hildegard im Jahre 781 durch einen Schreiher *Godesscalc* vollendet [1]). Die Initialen find prächtig, jedes Blatt ift reich ornamentirt, fechs gröfsere Bilder enthalten die Evangeliften, den thronenden Chriftus, eine Allegorie vom Brunnen des Lebens, dem verfchiedene Thiere nahen. Den Evangeliften mit ihren groben Extremitäten, ihrer ungefchickten Haltung ift der ganz von vorn gefehene fegnende Chriftus überlegen, in bartlos-jugendlichem Typus, mit blondem, in der Mitte gefcheiteltem Haare und, trotz der Ausdruckslofigkeit bei aufgeriffenen Augen, dadurch, dafs die Lippen leife geöffnet find, nicht von der Starrheit der übrigen Köpfe (Fig. 57). Karolingifche Architektur und Teppich-Hintergründe lernt man hier vorzüglich kennen. Ueberlegen ift der Codex aureus in der Stadtbibliothek zu Trier, gefchrieben auf Veranlaffung einer Aebtiffin Ada; die Evangeliften, fämmtlich bartlos und von idealem Typus, find trotz aller Unvollkommenheit frei und grofsartig in den Motiven [2]).

Nahe verwandt find das Evangeliarium aus Saint-Ricquier oder Centula (Abbeville, bib. municipale) und dasjenige aus Saint-Médard in Soissons (Paris bib. nat. lat. 8850), in welchem auch der Brunnen des Lebens mit farbenprächtigem Säulenbaldachin wieder vorkommt, dann ein Evangeliarium im British Mufeum (Harleian No. 3788) [3]), die aufser den Evangeliften auch kleine biblifche Scenen in einigen der prächtigen Initialen enthalten. Etwas abweichend ift das Evangeliarium Karls des Grofsen unter den Kleinodien des heiligen römifchen Reiches deutfcher Nation in der Schatzkammer zu Wien. Ueber Zeit und Urfprung findet fich im Buche felbft keine Angabe, aber man darf es nicht fpäter anfetzen [4]). Was es von allen Denkmälern aus der Epoche

1) Vgl. aufser *Baftard* noch *Weftwood* pal. sacra. und *Du Sommerard*, Les Arts au moyen âge, Album, VII. série pl. 39, 40.

2) *Kugler* kl. Schriften II S. 337, mit Abbildung.

3) *Humphreys*, The illuminated books of the Middle Ages, Taf. II—IV.

4) *Waagen*, Kunftdenkmäler in Wien II. S. 409, wollte es erft der Zeit Karls des Kahlen zufchreiben. — *Arneth*, Denkfchriften der kaif. Akademie der Wiffenfchaften in Wien, Phil-hift. Cl., B. XIII, Wien 1864, mit Abbildungen.

Karls wie ſeiner Nachfolger unterſcheidet, iſt der ſtarke Einfluſs claſſiſch-altchriſtlicher Malerei in den Bildern der Evangeliſten, in denen jedesmal ein edles Motiv in der Haltung und ein ſinnender Ausdruck angeſtrebt ſind. Die Füſse ſind auch hier plump, die Hände übertrieben groſs, es kommen grobe Miſsverſtändniſſe



Fig. 57. Chriſtus. Aus dem Evangeliarium Karls des Groſsen. Paris. Nach Lacroix.

vor, wie bei der rechten Hand des Matthäus, die fünf Finger aufweiſt, von denen keiner der Daumen iſt, aber die Gewandung iſt claſſiſch geworfen ohne Kleinlichkeit; der Hintergrund, meiſt landſchaftlich in einfachſter Andeutung mit derb hingeſetzten Hügeln und Bäumen, trägt zu einer Stimmungswirkung

bei; der Vortrag iſt auſserordentlich breit bei bräunlicher Schattirung im Fleiſche, zu deſſen Ton nur noch wenige Farben, Weiſs in den Gewändern, Zinnober und Gold, hinzukommen. Die Initialen ſind aus rein geometriſchen Verzierungen gebildet, ohne Blattwerk oder mit verſchwindenden Anklängen an ſolches, meiſt in Gold mit rothen Rändern und blauen Füllungen.

Alcuinsbibeln. Eine höhere Stufe in der Ornamentik, feiner entwickelte Initialen in Gold und Silber mit rother Einfaſſung auf farbloſem Grunde zeigen die lateiniſchen Bibeln in Bamberg (Kgl. Bibliothek A. I. 5) und Zürich (Cantonalbibliothek C. I), aber wenn in erſterer auch die Figuren der kleinen altteſtamentariſchen Scenen in goldenen und ſilbernen Gewändern auftreten, ſo iſt das eine barbariſche Ausſchreitung der Vorliebe für die Pracht edler Metalle. Beide Werke ſind auf Veranlaſſung von Karls gelehrtem Günſtling Alcuin entſtanden, das erſte enthält eine goldne Medaille mit ſeinem Namen, in dem zweiten feiert ihn eine Dedicationsinſchrift in Verſen, und ſo ſind ſie wohl im Kloſter Saint-Martin in Tours entſtanden, deſſen Abt Alcuin von 796 bis zu ſeinem Tode im Jahre 804 war. Noch zierlicher ſind die mit oft originell erfundenen bibliſchen Scenen gefüllten Anfangsbuchſtaben in dem für Drogo, einen natürlichen Sohn Karls des Groſsen, geſchriebenen Sacramentarium aus Metz (Paris, bib. nat. lat. 9428) [1]).

Zeit Lothars und Karls des Kahlen. Ihre Höhe aber erreichte die karolingiſche Miniaturmalerei erſt unter den Enkeln des groſsen Kaiſers, deſſen geiſtige Impulſe auch über den Niedergang und die Theilung des Reiches hinaus in Kraft blieben, in den für Kaiſer Lothar und für Karl den Kahlen gefertigten Codices. Die maleriſche Technik hat ſich kaum geändert, aber die Behandlung zeigt eine gröſsere Sorgfalt und Praeciſion. In den Hintergründen wechſeln auch jetzt, ſo wie früher, häufig breite horizontale Schichten von verſchiedener Farbe, die Wirkung der Gewänder wird oft durch Goldſchraffirungen in den Lichtern erhöht. Der Glanz der Ausſtattung, die ornamentale Pracht, der Charakter der Initialen ſind dieſelben.

Die Zeichnung der Figuren bleibt aber auch jetzt noch das Schwächſte. Groſse Köpfe mit ſtarren Augen und einförmig-breitgerundetem Kinne ruhen auf ſchmalſchultrigem Rumpfe, deſſen Knochengerüſt nicht verſtanden iſt, und den meiſt ein ſtark aufgetriebener Unterleib charakteriſirt. Der Faltenwurf verliert, trotz guter, von antiken Muſtern übernommener Hauptmotive, durch kleinliche Ueberladung, die Bewegungen der Glieder ſind unſicher, bald ſchwächlich, bald übertrieben. Dennoch zeigt ſich die Luſt des Geſtaltens, der erfinderiſche Zug in den Figuren, die Künſtler wollen Affecte zum Ausdruck bringen, und da ſie unfähig ſind, dies in den Geſichtszügen zu verſuchen, thun ſie es in den Stellungen und Bewegungen der Körper mit deſto gröſserer Lebhaftigkeit. Zugleich erweitert ſich in den bildlichen Darſtellungen der Kreis der Gegenſtände, der bisher ein eng begrenzter war.

Dedicationsbilder. So weiſen die für die Könige angefertigten Codices gewöhnlich gröſsere Dedicationsbilder auf, in denen ſtets die Abſicht zu Tage tritt, ein wirkliches Abbild der hohen Perſönlichkeit zu geben. Ihren fürſtlichen Ornat, die Form ihrer Throne und ihrer Kronen, Coſtüm und Bewaffnung ihrer Trabanten,

1) Auſser *Bastard* auch *Silvestre*, Paléographie universelle, II.

alles, was zur Tracht und zum höfiſchen Ceremoniell gehört, ſehen wir mit ſcharfer Genauigkeit wiedergegeben, und mögen auch die Züge des Monarchen typiſch ſein, ſo ſind ſie doch in ihrem allgemeinen Gepräge, beſonders in Haar- und Barttracht bezeichnend, und der Mann bleibt kenntlich, ſo oft er wiederkehrt. Kaiſer Lothar erblicken wir in einem Evangeliarium des Domſchatzes zu Aachen und in einem anderen zu Paris (Bib. nat. lat. 266), das bald nach dem Vertrage zu Verdun (843) für Saint-Martin in Metz geſchrie-

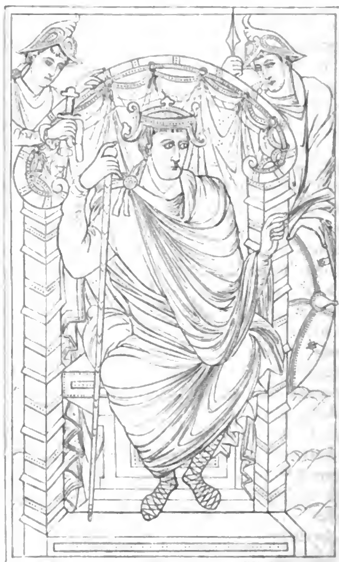


Fig. 58. Kaiſer Lothar.
Aus dem Evangeliarium in Paris. Nach Baſtard.

ben wurde [1]). Mit ſtrengen Zügen und gekrümmter Naſe, nicht ohne Gröſse in der Haltung, thront er zwiſchen ſeinen Trabanten (Fig. 58). Allein erſcheint er in einem Pſalter in engliſchem Privatbeſitze [2]). Karl der Kahle kniet in einem Gebetbuche der königlichen Schatzkammer zu München vor dem Gekreuzigten, den die gegenüberſtehende Seite enthält, und der hier bereits nackt

1) Beweisführung bei *Labarte* III S. 113.

2) Bei den Herren Ellis und White; früher in S. Hubert zu Lüttich. Palaeogr. Soc. Taf. 93, 69, 70.

dargestellt ist [1]); in dem Gebetbuche zu Paris (Bib. nat. lat. 1152) erscheint er allein, in goldenem Mantel [2]). Beidemale ist das Gesicht voll, fast schwammig, aber während Karl in dem Münchener Buche bartlos erscheint, trägt er in dem Pariser wie in allen übrigen Handschriften einen Schnurrbart. Manuscripte gröfseren Formates enthalten noch reichere Compositionen. In der lateinischen Bibel, die dem Könige im Jahre 850 von Vivianus, Vorsteher der Abtei Saint-Martin in Tours überreicht wurde (Paris, bib. nat. lat. 1), tritt dieser an der Spitze von elf Geistlichen vor Karl hin, den zwei Vornehme und zwei Trabanten umgeben; in der Höhe sieht man die Personificationen von Frankreich und Aquitanien sowie die Hand Gottes, die über ihrem Schützlinge waltet. Eine verwandte Composition finden wir in der grofsen Bibel aus San Callisto in Rom (Bibliothek von St. Paul vor den Mauern), die wahrscheinlich durch Karls Reise zur Kaiserkrönung im Jahre 875 dorthinkam [3]). In dem Codex aureus aus St. Emmeram in Regensburg, einem 870 geschriebenen Evangeliarium, das sich dort seit König Arnulfs Zeit befand und jetzt in die Münchener Bibliothek gelangt ist (Cimel. 55) [4]), tritt das Streben nach Bewegtheit, das der byzantinischen Gravität gegenübersteht, besonders merklich hervor. Karls Linke ruht auf seinem Knie, die Rechte ist in redender Geberde erhoben, die schwache Zeichnung der Beine ist bei ihm wie bei den seitwärts stehenden Figuren, zwei Waffenträgern und der Francia und Gotia (Aquitanien) mit Mauerkronen und Füllhörnern, merklich. Sie halten sich unsicher auf geknickten Knieen. Ueber dem Könige wölbt sich ein Baldachin, bei welchem perspectivische Ansicht beabsichtigt war, aber die Säulen, die zurücktreten sollten, ebenfalls vor dem Throne und in gleicher Fläche mit den übrigen stehen. Oben schweben zwei Engel, und der Raum, der innerhalb des Rahmens noch frei bleibt, wird durch Verse im Hofstil, die meist nicht fehlen dürfen, gefüllt. Nicht nachweisbar ist der Fürst, der zu Anfang der Canones Missae in Paris (Bib. nat. lat. 1141) vorkommt. Er ist stehend zwischen zwei Geistlichen abgebildet, die Hand Gottes hält über ihm eine Krone [5]). Die Handschrift, die zu den kunstvollsten der Epoche gehört, stammt aus Reims.

In den Gebetbüchern sind die Bilder sonst spärlich. Das Pariser enthält nur noch zwei, den heiligen Hieronymus und den David, der nebst seinen vier Psalmisten spielt und tanzt. Von den Evangeliarien weist nur das in Aachen zahlreiche biblische Scenen auf. Weit gröfser ist der Bilderreichthum in den Bibeln, und zwar in der von St. Paul zu Rom, der des British Museum [6]) und der Pariser. Hier macht die Legende des heiligen Hieronymus, des Uebersetzers der Vulgata, den Anfang, in der Folge überwiegt das Alte Testament; das beste ist aber wieder eine repräsentirende Composition am Eingange des Psalters, in der noch der Stil des Alterthums nachlebt: der musicirende David, Biblische Bilder.

1) *Rahn*: Ein wiedergefundenes Kleinod des Grofsmünsters in Zürich. Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1878 Nr. 1 u. 2. Mit Abbildung.

2) *Labarte* Taf. 89.

3) *Seroux d'Agincourt* Taf. 40—45.

4) Einige Bilder Ende des 10. Jahrhunderts überarbeitet. — Abbildungen, *E. Foerster*, Denkmale IX; *Cahier*, nouveaux mélanges d'archéologie, curosités mystérieuses, Paris 1874, S. 48.

5) *Bastard*.

6) Addition. MSS. 10546. — *Westwood* Pal. S.

fast nackt, mit der Chlamys, zwischen zwei Trabanten und seinen vier Psalmisten; in den Ecken des Rahmens die Büsten der Cardinaltugenden Klugheit, Stärke, Gerechtigkeit, Mäfsigung. In den meisten Handschriften ist trotz kurzer Figuren, ausdruckslofer Züge schwächlicher Extremitäten immerhin die lebendige Bewegtheit, die Absicht, durch dieses Mittel anschaulich zu wirken, oft selbst ein Anflug von Pathos in den Geberden beachtenswerth.

Profane Bilder. Auch Handschriften profanen Inhaltes kommen während des 9. und 10. Jahrhunderts in dieser Schule vor, lateinische Ueberfetzungen vom Buche des Dioskorides über die Pflanzen [1]) und vom astronomischen Gedichte des Aratus mit Darstellungen der Sternbilder, bei denen die classischen Vorbilder bald mehr, bald minder kenntlich sind [2]).

Nachwirkung irischer Einflüsse. Neben diesen Werken, welche den fränkischen Stil in seiner höchsten Ausbildung zeigen, stehen andere in der Ornamentik, im Verhältnisse der Farben, bei denen aber das Gold nicht ausgeschlossen ist, und in der Zeichnung der Figuren der irischen Schule näher. So das Evangeliarium lat. 8849 zu Paris (Bib. nat.). In den Evangelistenbildern ist der Mund fast nur Eine, an den Mundwinkeln abwärts gezogene Linie, das Lockenhaar ist in gleichartigen, massenhaften Büscheln gehalten, die Gewandung mit langezogenen Falten gekünstelten, wehenden Zipfeln und unruhigen Rändern ist charakterlos. Noch barbarischer in den Typen ist das Evangeliarium aus St. Laurentius in Lüttich (Brüssel, Bib. de Bourgogne Nr. 18383, 9. bis 10. Jahrhundert). Das Evangeliarium Franz' II. (Paris, Bib. nat. lat. 257) steht durch die Pracht der Initialen und der Ränder, mit Gold und Silber, Füllungen in weifsem Geriemsel auf Schwarz, irisch stilisirten Vögeln an den Ecken, besonders hoch. Die Bilder wie die Canones haben die reichste architektonische Umrahmung mit dünnen Säulen, Hufeisen- und Spitzbögen, in denen stellenweise schon die Arcadentheilung des gothischen Stiles vorweggenommen scheint. Aufser den Evangelistenbildern kommt hier ein nackter Christus am Kreuze, zu dem Lanze und Stab mit Schwamm emporgehoben werden, vor.

Dieser Geschmack lebt bis in das 10. Jahrhundert weiter, wie in einem Evangeliarium zu Paris (Bib. nat. lat. 15520, früher Sorbonne 1300), in dem weder bei den Initialen noch auch in den architektonischen Umrahmungen der Canones wie der Bilder Gold vorkommt, so reich auch sonst deren Farbe und Form ist, mit Löwen, Menschenköpfen, kauernden Gestalten an der Basis und kühn durchflochtenen Bögen, unter denen sogar schon der geschweifte Spitzbogen auftritt. Die Evangelistenfiguren zeigen hier aber den Verfall des Stiles in ihrer ungeschickten Haltung mit formlosen Armen und Beinen, ihren häfslichen Gesichtern und ihren sinnlosen Gewandmotiven sowie in der schmutzigen Farbe mit dunkelgelbem Fleischtone ohne Modellirung.

Schreiber und Maler. In einigen der wichtigsten Codices höfischen Ursprunges ist der Name des Schreibers oder des Malers angegeben. Das Evangeliarium Lothars in Aachen enthält das Bild des Schreibers, eines Mönches *Otto*. Der Codex Karls des Kahlen aus St. Emmeram ist, nach den Versen auf dem Schlufsblatte, von zwei

1) Paris, bib. nat. ältere Nummer: anc. f. lat. 6862.

2) Boulogne, bib. municipale, No. 188 Pal. Soc. Taf. 96. Bern, Stadtbibliothek, No. 88, beide aus dem 10. Jahrhundert; St. Gallen, Stiftsbibliothek, No. 250 und 902, beide zusammen aus dem 9. Jahrhundert, doch nur mit Federzeichnungen.

Brüdern geiftlichen Standes, *Beringar* und *Liuthard*, vollendet. Mit letzterem ift wahrfcheinlich der Schreiber *Lithuard* identifch, der am Schluffe des Parifer Gebetbuches genannt wird. In der Bibel deffelben Königs aus S. Callifto rühmt der Schreiber *Ingobert* voll Selbftgefühles in einigen Verfen, dafs er die italienifchen Zeichner erreiche, ja übertreffe [1]), und er hatte mit diefer Behauptung nicht Unrecht, wie uns bald ein Blick auf Italien zeigen wird.

Als Klöfter, aus denen einige der fchönften Bilderhandfchriften hervorgegangen find, haben wir St. Martin in Tours und St. Martin in Metz kennen gelernt. Wichtige Stätten der Malerei in Frankreich und in Lothringen fcheinen dann namentlich noch Saint-Ricquier in der Picardie, Fontanelle Saint-Denis, Reims, Aachen, Lüttich gewefen zu fein, ebenfo in Deutfchland die grofsen Klöfter Fulda, Reichenau, St. Gallen. In Klöftern geringeren Ranges werden weit mäfsigere, oft dilettantifche und barbarifche Arbeiten angefertigt, wie die zwei Bilder in der unter Ludwig dem Deutfchen (um 868) entftandenen Otfrid-Handfchrift aus Weifsenburg (Wien, Hofbibliothek [2]). Eine blühende Schule der Miniaturmalerei auf deutfchem Boden entfaltete fich aber namentlich in St. Gallen [3]). Als die hieher verpflanzte irifche Richtung fich mit der karolingifchen berührte, vollzog fich eine Wandlung, die fchon vor der Mitte des 9. Jahrhunderts unter Abt Grimald (feit 841) hervortritt und fich unter feinem Nachfolger Hartmut fortfetzt. An der Grenze fteht das von dem Schreiber *Wolfcoz* gefertigte Evangeliarium (Stiftsbibliothek Cod. 20). Eine neue Stufe bezeichnet der von *Folchard* gefchriebene Pfalter (Cod. 23), der neben entwickelter Ornamentik und vollendeter Technik in den Initialen doch in dem Figürlichen noch derb und ungefchickt bleibt, und das Pfalterium aureum (Cod. 22), das den Höhepunkt der dortigen Schule bezeichnet. Die Initialen find breiter ausgeführt als im Pfalter des Folchardus, aber oft höchft phantafievoll und bei durchweg rothumriffenem goldenem Geriemfel in Verbindung mit wenigen Tönen, vornehmlich Purpur und Grün, niemals Blau, von eigenthümlicher Farbenwirkung; die figürlichen Compofitionen find nicht in Deckfarben gemalt, wie in den Prachtcodices der Karolingerhöfe, fondern in zeichnender Behandlung, mit ausgefpartem Pergament in den Gewändern, die nur derb fchattirt und mit Gold geziert oder umriffen find. Was aber hier vorzugsweife überrafcht, ift die Selbftändigkeit und Freiheit in der Erzählung. Mag die Formenkenntnifs gering fein, mag bei dem Mangel an perfpectivifchem Gefchick eine Gruppe oft über der anderen ftatt hinter ihr ftehen, mag das Terrain nur durch einen wellenförmigen Purpurftreifen mit einzelnen Gräfern angedeutet fein, der an den Füfsen der Geftalten haftet und mit den einzelnen Gruppen oder Figuren oft frei in der Luft fchwebt, fo find doch die Momente aus der Gefchichte Davids mit unbefangener Lebhaftigkeit und Anfchaulichkeit verfinnlicht, wie die Scene, in der er fich vor König Achis wahnfinnig ftellt, oder wie der Auszug des Heeres gegen die Syrer (Fig. 59). Selbft die Pferde, mögen fie auch in Purpur, Grün und

Kunftfertige Klöfter.

St. Gallen.

1) Ingobertus . . . scriba fidelis, graphidas Aufonios aequans superansve tenore mentis.

2) Abbild. bei *Westwood*, P. S. u. *Silvestre*.

3) *R. Rahn*, Gefchichte der bildenden Künfte in der Schweiz, S. 130 f. — Derfelbe, Das Psalterium Aureum von St. Gallen, herausgegeben vom hiftorifchen Verein des Cantons S. G. 1878 (18 Tafeln); für Gefchichte der karolingifchen Miniaturmalerei überhaupt wichtig.

Zinnober colorirt ſein, verrathen hier eine Anſchauung der Natur. Der Maler war da am glücklichſten, wo er ohne ältere Vorbilder dreiſt ſeiner eigenen Einbildungskraft folgte.

Das Kunſtleben dauerte in St. Gallen weiter. Abt *Salomo* ſelbſt (890—920) verſtand Initialen zu malen, die Schreibkunſt *Sintrams*, von dem die farbloſen Initialen im »Evangelium Longum« (Cod. 53) herrühren, wurde in allen Ländern bewundert. Vor Anderen wirkten damals *Notker Balbulus*, der Maler, und *Tuotilo*, den Ekkehard IV.[1]) ſo lebendig charakteriſirt: ein Mann



Fig. 59. Auszug gegen die Syrer. Pſalterium aureum. St. Gallen. Aus Rahn.

wie ein Athlet, beredt, mit heller Stimme, muſikaliſch, ſittenſtreng und doch voll froher Laune, ſo daſs Kaiſer Karl der Dicke dem fluchte, der ſolchen Mann zu einem Mönche gemacht; in allen Techniken erfahren, Architekt, Bildſchnitzer, beſonders in Elfenbein, Metallkünſtler und Maler zugleich. Aber auf ihn läſst ſich kein beglaubigtes Werk der Malerei zurückführen. Im 10. Jahrhundert, gleichzeitig mit dem Untergange der Karolingerherrſchaft in Deutſchland, tritt dann hier, wie überall, in Technik und Auffaſſung der Verfall ein.

1) Casus S. Galli cont. Mon. Germ. SS. II, beſonders S. 94.

Während die karolingifche Architektur noch wefentlich altchriftlich war, in Conftruction und Anlage der Ueberlieferung folgte und fich in den Einzelformen an das Alterthum lehnte, hatte es die karolingifche Malerei, fo weit wir fie aus den Miniaturen beurtheilen können, zu gröfserer Selbftändigkeit gebracht. Sie gebot über eine hochausgebildete, mit technifcher Meifterfchaft gehandhabte Ornamentik, in welcher die urfprüngliche Kunftrichtung der germanifchen Völker fortlebte, und die der antiken Tradition gegenüber ihren eigenthümlichen Charakter behauptete. In der figürlichen Darftellung hatte fie allerdings die Gegenftände, Typen, felbft Motive von der altchriftlichen Kunft Italiens empfangen, aber fie befafs dabei ein eigenes Streben, das nicht blofs ein feftftehendes Schema in Geftalten und Vorgängen wiederholte, fondern Handlung und Willen zu veranfchaulichen fuchte. Was diefem Streben eine Schranke fetzte, war die geringe Bildungftufe des Zeitalters. Der irifchen Verfchnörkelung waren die Geftalten entwunden, aber bei dem Mangel an Formenkenntnifs wie an Perfpective gelangten die Künftler noch zu keiner klaren Vorftellung von den Dingen, fo lebendig auch ihre Intention und fo grofs die Uebung ihrer Hand war. Ihrer Stellung nach ift die Kunft eine höfifche; vom Hofe aus wird das geiftige Leben der Epoche beftimmt, empfangen die vornehmften Klöfter, welche Stätten der Gelehrfamkeit und des Kunftfleifses waren, ihre Richtung. So haben die Leiftungen der Miniaturmalerei denn auch nur in abgegrenzten und bevorzugten Kreifen ihr Publicum, und fo werden die Schickfale des Herrfcherhaufes für Entwicklung und Verfall der Kunft beftimmend. Charakter der karolingifchen Malerei.

C. Italien unter den Karolingern.

Die Epoche Karl des Grofsen, welche für die Länder im Norden der Alpen den Beginn einer neuen Entwicklung, fo primitiv diefe auch fein mag, bezeichnet, fieht in Italien nur einen fortfchreitenden Verfall [1]). Damals kam in Rom die weltliche Bildung immer mehr herab, die dortige Geiftlichkeit wurde in wiffenfchaftlicher Beziehung von der nordifchen befchämt, die Latinität fank immer tiefer, felbft gegen die verachteten Langobarden ftanden die Römer zurück. Auch in der Kunft wurde die Verkümmerung der claffifchen Tradition eine immer kläglichere. Hatte ein felbftändiges Zurückgehen auf die Natur fchon längft nicht mehr ftattgefunden, fo wurden auch jetzt die älteren Vorbilder immer weniger verftanden, immer oberflächlicher und geiftlofer nachgeahmt. Fortfchreitender Verfall.

Die Kunft der Mofaik ward fort und fort mit Aufwand betrieben und hatte nach wie vor ihren Hauptfitz in Rom. Sie gewährt auch jetzt noch eine wirkungsvolle, prächtige Decoration der Kirchen, aber ihre Leiftungen werden in Zeichnung, Form und Ausdruck immer dürftiger, eine felbftändige künftlerifche Intention tritt in ihnen nicht mehr zu Tage, felbft die ftrenge Feierlichkeit und Würde der älteren Arbeiten wird nicht mehr erreicht, und trotz der ununterbrochenen Ueberlieferung wahrt die dortige Schule ihre alten Fähigkeiten nicht einmal in der Technik, in welche verwilderte und barbarifche Elemente eindringen. Rom. Mofaiken.

1) *Schnaafe* III, 2. Aufl. S. 572. — *Rumohr*, Ital. Forfchungen I. — *Crowe u. Cavalcaselle* I.

Immerhin war das herabgekommene Rom ſeit dem Ende des 8. Jahrhunderts wieder productiver als vorher. Reichere Mittel floſſen der Curie durch ihre Verbindung mit den Karolingern zu, die Bauthätigkeit ſteigerte ſich, die Kirchen wurden von neuem geſchmückt. Leo III, der Karl den Groſsen nach Italien geladen, fühlte ſich getrieben, in den Jahren, in denen das abendländiſche Kaiſerthum ſich vorbereitete, dem Bündniſſe zwiſchen der neuen politiſchen und der geiſtlichen Gewalt einen bildlichen Ausdruck zu verleihen. Schon in den zerſtörten Moſaiken von S. Suſanna auf dem Quirinal hatte das Bildniſs des Frankenkönigs dem des Papſtes entſprochen. Bald darauf wurde dieſes Verhältniſs noch ſprechender verſinnlicht in der Decoration des groſsen
Triclinium Leo's III. Speiſeſaals (triclinium majus) im Lateran (796—799). Auch dieſe Moſaiken ſind zu Grunde gegangen, wir haben nur von denen der Hauptapſis eine um 1743 nach vorhandenen Zeichnungen gefertigte Copie, die eine groſse Niſche auſsen an der Scala Santa beim Lateran ſchmückt. Es iſt hier verſucht worden, den Charakter jener Zeit feſtzuhalten; dennoch können wir uns nicht erlauben, auf dieſer Grundlage über den Stil des Werkes zu urtheilen, und müſſen uns damit begnügen, von den Gegenſtänden Notiz zu nehmen. Im Gewölbe erſcheint der Heiland, von den Jüngern umgeben; die Bilder am Bogen rechts und links beziehen ſich auf die Einſetzung der weltlichen und der geiſtlichen Gewalt: der thronende Chriſtus mit Sylveſter und Kaiſer Conſtantin; der thronende Petrus mit Leo III. und König Karl. Sylveſter empfängt die Schlüſſel, Leo die Stola, der Herrſcher jedesmal das Banner [1]). Nach dem Jahre 800 errichtete
S. Nereo e Achilleo. Leo III. den Neubau der kleinen Baſilika S. Nereo e Achilleo bei den Caracallathermen; die Moſaiken am Bogen der Tribuna ſind noch aus ſeiner Zeit: Chriſti Verklärung, rechts die Verkündigung, links die Madonna mit dem bekleideten Kinde und einem Engel [2]). Die Hauptfiguren werden immer ſchwächer, dafür beginnt wieder eine ſtärkere Ausbildung des ornamentalen Beiwerkes.

S. Praſſede. Zahlreichere Arbeiten ſind uns aus der Zeit des nächſten Papſtes Paschalis (817—824) erhalten. Oft begnügte man ſich mit der bloſsen Reproduction wie in S. Praſſede, wo die Moſaiken der Apſis vollſtändig denen in S. Cosma e Damiano nachgebildet, aber ſteif und empfindungslos ſind, mit langgezerrten Figuren, ſchwachen Füſsen, leeren Gewändern und mittelmäſsiger Ausführung. An Chriſtus, Petrus und Paulus ſchlieſsen ſich die Heiligen Praxedis und Pudentiana, ein heiliger Diakonus und Papſt Paschalis an. Dazu kommt eine Darſtellung des neuen Jeruſalem am Triumphbogen [3]), endlich die kleine, ganz mit Moſaik decorirte Capelle S. Zeno.

S. Cecilia. Ebenſo abhängig von demſelben Vorbilde iſt die Apſis-Moſaik von S. Cecilia in Traſtevere: Chriſtus zwiſchen Petrus u. Paulus nebſt den Heiligen Caecilia, Valerianus, Agatha und dem Papſte Paſchalis [4]). Sein Bau war endlich auch
S. Maria in Domnica. S. Maria in Domnica (oder della Navicella). Chriſtus mit Engeln, Apoſteln

1) *Gutenſohn u. Knapp* Taf. 43. — *Garrucci* Taf. 283.
2) *Garrucci* Taf. 284.
3) *De Rossi* mus. criſt. — Vgl. *E. Müntz*, Revue archéol. nouv. série vol. 28 (1874). — *Garrucci* Taf. 285—291.
4) *Garrucci* Taf. 292.

und Propheten erſcheint hier am Bogen; in der Apſis nimmt, in Folge des geſteigerten Mariencultus, die Madonna mit dem Kinde, das ſteif auf ihrem Schoſse ſitzt und, wie ſtets in dieſen Werken, bekleidet iſt, den Mittelpunkt ein, umgeben von Engeln in Jünglingsgeſtalt, ihr zu Füſsen der Papſt. Die Geſtalten ſind zu groſs für den Raum und werden bei ihrer Flachheit, durch welche ſogar die Feierlichkeit leidet, ganz durch zierliches Blattornament, Pflanzen die aus Gefäſsen herauswachſen, überboten [1]).

Noch ſtärker iſt die Miſsbildung der Formen, die Schwäche der Zeichnung, die Lüderlichkeit der Ausführung in den Moſaiken von S. Marco; am Bogen das Bruſtbild Chriſti zwiſchen den evangeliſtiſchen Zeichen und darunter zwei Propheten auf Sockeln; in der Apſis wieder eine Compoſition nach Art derjenigen in S. Cosmas und Damianus, in welcher zu den Seiten Chriſti neben fünf Heiligen Papſt Gregor IV. (827—844) als Stifter erſcheint [2]). Die Gedankenloſigkeit und die Armuth der Motive entſprechen dem techniſchen Verfalle, die Unfähigkeit der Gruppenbildung läſst die Compoſition ſelbſt da, wo ſie bloſse Nachahmung iſt, verkümmern, die Figuren allen Zuſammenhang verlieren. S. Marco.

Eine erheblich beſſere Moſaik aus dem 9. Jahrhundert beſitzt das nördliche Italien: die in der Apſis von S. Ambrogio zu Mailand [3]), welche auf dem Grunde der dortigen alten Schule, vielleicht im Zuſammenhange mit ravennatiſchen Einflüſſen ruht. Zu den Seiten des feierlich thronenden Heilandes ſtehen die Heiligen Gervaſius und Protaſius in prunkvoller Tracht, über ihnen ſchweben die Erzengel Michael und Gabriel, Kronen in den Händen. Darunter ein Fries mit Medaillons, welche Bruſtbilder von Heiligen enthalten. Palmen trennen die Hauptgruppe der Compoſition von zwei Nebendarſtellungen, die ſich auf die Legende des heiligen Ambroſius beziehen: er ſteht zu Mailand am Altare, dann zu Tours, durch ein Wunder dorthin verſetzt, an der Bahre des heiligen Martin. Ueber dieſen Scenen wachſen die Städte Mediolanum und Turonica, verſinnlicht durch prächtige Kirchen mit Kuppeln, in die Höhe. Die Motive ſind hier beſſer, die Zeichnung der Gewänder iſt mehr verſtanden, die Farbenwirkung des Ganzen, das ſich vom Goldgrunde abhebt, anſprechend, die Ausführung gleichmäſsiger; in der Starrheit des Ausdruckes, den ſchweren Umriſſen, der zu ſchwachen Modellirung zeigt ſich freilich auch der Charakter der ſinkenden Zeit. Mailand. S. Ambrogio.

Die Miniaturmalerei in Italien ſtand damals tief unter derjenigen der nordiſchen Länder. In manchen Gegenden erhielt ſich die langobardiſche Schrift, welche, ſeit dem 9. Jahrhundert in Ausbildung begriffen, ſich bis zum 11. fortſetzte. Die Abteien Monte Casino und La Cava, in denen dieſe Kunſt betrieben wurde, ſind noch jetzt an Denkmälern reich. In den prächtigen Initialen lebt der primitive Stil der germaniſchen Ornamentik weiter, ſie beſtehen aus Geriemſel, das in Blattwerk endigt und mit ſymmetriſch angeordneten Thieren, beſonders Hunden, gefüllt iſt. Die Farbenſtimmung iſt Miniaturen. Langobardiſche Schule.

1) *Garrucci* Taf. 293.

2) *Garrucci* Taf. 294.

3) Vgl. Mittelalt. Kunſtdenkmale des öſterr. Kaiſerſtaates II. S. 32. Abbildung bei *Du Sommerard*, Les arts au moyen âge, Série IX., Taf. 19.

licht: Zinnober, Rofa, helles Gelb und Blau heben fich vom Goldgrunde ab [1]). Die figürlichen Darftellungen find ftets überaus roh, ungefchickt in der Haltung, ohne fefte Verhältniffe, mit abfcheulichen Nafen und kurzen Oberlippen, in derber, flüchtig colorirter Umrifszeichnung. Ein bezeichnendes Beifpiel ift der Codex langobardifcher Gefetze mit den Abbildungen der Könige in La Cava [2]).

1) Proben in dem neu erfcheinenden Werke Paleografia Montecasinense.

2) Abb. bei *Silvestre*, Pal. univ. B. IV. — Erft aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts.



DRITTER ABSCHNITT.

Die byzantinische Malerei.

VORBEMERKUNGEN.

ach den Abfchluffe des Bilderftreites begann ein neuer Auffchwung des byzantinifchen Reiches, der auch der bildenden Kunft zuftatten kam. Aeufsere Verlufte hatten die inneren Wirren begleitet, die Araber hatten Syrien, Aegypten, fpäter Sicilien erobert. Rom hatte fich losgefagt und war der Sitz eines neuen Imperiums geworden. Die Kämpfe gegen die Macht des Islam wie gegen die Bulgaren, die auf der Balkanhalbinfel felbft Fufs gefafst, dauerten fort. Aber das Reich raffte, wenn auch innerlich erfchüttert und in feiner Ausdehnung vermindert, feine Kraft von neuem zufammen. Diefe Erhebung beginnt mit der Zeit der makedonifchen Dynaftie (feit 867). Durch ein Verbrechen, wie es in dem despotifch regierten Reiche die Vorausfetzung von Gewalt und Herrfchaft zu fein pflegte, war auch Bafilius der Makedonier auf den Thron gelangt, aber er bewährte fich dann als energifche, entfchloffene und mafsvolle Herrfchernatur, wurde zum Herfteller der Ordnung, des Rechtes, der Finanzen, der Heeresmacht. Immer noch war das byzantinifche Reich umfangreicher als irgend ein anderes in Europa, feine Hauptftadt war die gröfste der Chriftenheit. Der Staat war bevölkert, blühend, voll Wohlftandes und unerfchöpflicher Hilfsmittel, durch die Segnungen der Natur und des Klimas begünftigt, von einem Volke bewohnt, das an Fleifs und Gefchick allen anderen voranging und felbft die eingedrungenen Barbaren zu civilifiren verftanden hatte. Auch der Wetteifer mit den muhamedanifchen Kalifenreichen, die fich die Künfte der Griechen anzueignen fuchten, wirkte auf Byzanz zurück, beeinflufste aber zugleich den Geift der chriftlich-griechifchen Cultur. Bei der Lage Conftantinopels an der Grenze von Europa und Afien war hier die griechifche Bildung längft von orientalifchen Elementen durchdrungen worden; auch in der ftarren Despotie der Staatsregierung, der ein knechtifcher Sinn des Volkes entgegenkam, in dem gemeffenen Ceremoniell des Hofes und der Kirche, in der Sitte und ihrer fchwelgerifchen Ueppigkeit, der Tracht, den Lebensformen, der Kunft trat ein orientalifcher Zug zu Tage.

Abfchlufs des Bilderftreites.

Bafilius der Makedonier.

Noch beanfpruchten die Byzantiner den Namen Römer und fahen die Bezeichnung Griechen als Herabfetzung an, obgleich ihr Zufammenhang mit

Rom gelöft war, und das Griechifche, von Anfang an die Sprache des Volkes und der Literatur, nun auch längft das Latein aus der Rolle der officiellen Gefchäftfprache verdrängt hatte. Das Bewufstfein des Zufammenhanges mit dem Alterthume durchdrang die ganze Bildung, man fuchte die claffifchen Formen zu wahren, mochte auch der claffifche Geift entfchwunden fein. Die Pflege der Wiffenfchaft ging mit derjenigen der Kunft Hand in Hand, und beide wurden vom Throne aus begünftigt. Die Studien fanden vornehme Gönner, wie Caefar Bardas, den Onkel Michaels III; Kaifer Bafilius I. felbft ohne wiffenfchaftliche Bildung, empfand dies als Mangel und liefs feinen Sohn Leo, den fogenannten Philofophen, von dem gelehrten Photius erziehen; zugleich war er von der edelften Liebhaberei der Despoten, der Bauluft, erfüllt, und zog zum Schmucke feiner architektonifchen Schöpfungen die mannigfaltigften Techniken heran. Sein Enkel Conftantin Porphyrogennetos, der Schriftfteller auf dem Throne, war ein Kunftfreund und fogar Dilettant in der Malerei; er gab, wie die Biographie im Hofton berichtet, den Malern Anweifungen und meifterte ihre Arbeiten, fo dafs feine Kenntnifs einer Kunft, die er nicht gelernt hatte, allen als ein Wunder erfchien [1]).

Aufleben der Bildung.

Renaiffance der Kunft.

Diefe Nachblüte der Kunft, welcher die Wiedereinführung der Bilder in die Kirchen ihr vorzüglichftes Stoffgebiet zurückgegeben hatte, war gewiffermafsen eine Renaiffance. Während in Italien die Barbarifirung immer weiter ging, wurde in Byzanz die Wiederanknüpfung an die Traditionen des claffifchen Alterthums und der Juftinianifchen Epoche gewonnen; während im Abendlande die Kunft in den germanifchen Stämmen ihre neuen Träger fand und fich in primitiven Formen äufserte, trat fie in Byzanz ihre alte Erbfchaft, den Schatz ausgebildeter Technik, feftbegründeter Schultradition und claffifchen Stiles, wieder an. Dadurch behauptet die byzantinifche Malerei des 9. und 10. Jahrhundert im Vergleiche mit den haftigen, unvollkommenen, wenn auch ftrebfamen Verfuchen der abendländifchen Malerei noch immer ihre volle Ueberlegenheit.

Verfall.

Aber wie durch alle jene literarifchen Beftrebungen der Byzantiner kein fchöpferifcher Zug geht, wie ihre Thätigkeit eine wefentlich fammelnde, ihr Wiffen ein rein formales blieb, wie die umfangreichfte Gelehrfamkeit mit dem tiefften Aberglauben verbunden war, und ihnen die Geiftesfreiheit fehlte, fo lagen auch in der Kunft die ererbten Schätze in der Hand eines unfreien, alterfchwachen Volkes, das keine Energie des Strebens befafs und das überkommene Gut nur müfsig aufzehrte, ftatt es fruchtbar zu machen. Die byzantinifche Kunftgefchichte wird zur Gefchichte eines allmählichen aber unaufhaltfamen Verfalles, dem niemals mehr eine neue geiftige Bewegung Einhalt that, und den wir deshalb auch von nun an im Zufammenhange, über die fonftigen Grenzen diefer Periode hinaus, bis in neuere Zeit verfolgen wollen [2].

A. Die Miniaturen.

9. Jahrhundert.

Die Miniaturen bleiben ebenfo wie bisher die einzige Gattung der Malerei, deren Denkmäler foweit erhalten, zugänglich und in ihrem Urfprunge gefichert

1) Theoph. cont. a. a. O.

2) Ueber die Literatur vgl. die Anmerkungen S. 175 u. S. 181.

find, dafs fie wirklich die Gefchichte der byzantinifchen Malerei zu ftudiren geftatten. Die Bilderhandfchriften aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts Stil. zeigen uns wieder die alten Vorzüge der Technik und der Auffaffung; nur tritt



Fig. 60. Ezechiel. Aus dem Gregor von Nazianz.
Paris. Nach Labarte.

von jetzt an deutlicher hervor, dafs die noch immer gefchickte Formbehandlung mehr auf Ueberlieferung als auf felbftändigem Naturftudium beruht. Die Modellirung wird fchwächer, was in einer Zeit, in der die Plaftik fehr gegen die Malerei

zurücktrat, um so erklärlicher ist. Ferner greift die halb orientalische Hoftracht allgemeiner Platz, deren schematische Wiedergabe die antiken Motive zurückdrängt. Auch in der Farbe macht sich Conventionelles geltend; im Fleischton wechselt, je nach Geschlecht und Rang, ein derber bräunlicher Ton mit einer in das Grünliche spielenden Schattirung, die fein, aber nicht immer gesund wirkt. Am merklichsten sind die Schwächen in der Perspective. Die Objecte reichen in die Höhe statt in die Ferne, und ihre Gröfsenunterschiede sind nicht immer entsprechend.

Gregor von Nazianz. Paris. Die zwei Hauptwerke der Zeit befinden sich in der Nationalbibliothek zu Paris. Zunächst die Predigten des heiligen Gregor von Nazianz, für Kaiser Basilius den Makedonier (867—886) geschrieben (Gr. 510). Die zahlreichen Bilder sind schlecht erhalten, aber breit und geschickt behandelt, gemalt auf goldenen oder auch auf sehr fein gestimmten grünen Grund, von dem die Farben stark abblättern. Die eben aufgeführten stilistischen Eigenthümlichkeiten treffen hier vollkommen zu, aber die malerische Gestaltungskraft ist noch immer bedeutend, die Zahl und Mannigfaltigkeit der Gegenstände ist aufserordentlich, und von Tracht und Lebensformen dieser Zeit empfangen wir hier ein ebenso treues Bild wie von denen des 5. Jahrhunderts in der Wiener Genesis. Auf einen thronenden Christus und die Dedicationsbilder mit Kaiser und Kaiserin, die leider besonders stark gelitten haben, folgen Scenen aus dem Alten und dem Neuen Testamente, auch aus der Passion; ferner Apostelmartyrien, spätere Legenden, Bilder aus der Geschichte des Julianus Apostata, eine Darstellung des zweiten Concils. Auch hier sind die Verhältnisse der Figuren sowie manche Motive noch ganz antik, aber der Ausdruck der Köpfe, wenn auch ruhig und feierlich, grenzt an das Asketische, und in den Bewegungen fehlt oft das volle Verständnifs für den organischen Zusammenhang der Glieder. Ein besonders edles Beispiel ist der Ezechiel vor dem Herrn (Fig. 60)[1].

10. Jahrhundert. Psalter. Paris. Noch bedeutender, von weit engerem Zusammenhange mit der classischen Kunst, dabei wohl erhalten ist ein Psalterium nebst Commentar (Gr. 139, Anfang des 10. Jahrhunderts) mit vierzehn grofsen Bildern, die, umrahmt von mattem Goldrande mit einfachem Ornamente, jedesmal die Folioseite einnehmen und Vorbilder einer noch höher stehenden Zeit zur Voraussetzung haben. Auf dem ersten Bilde (Fig. 61) sitzt David als Hirt da und schlägt den Psalter, eine schöne classische Frauengestalt, die Melodie, lehnt sich mit dem linken Arme auf seine Schulter, während der rechte ihr lässig im Schofse ruht. Der Kopf einer Nymphe lauscht gegenüber aus dem Gebüsche hervor, und vorn unter einem Felsen ruht in kühner Stellung der Berggott Bethlehem, daneben Schafe, Ziegen und ein Hund am Wasser; eine Landschaft mit antiken Gebäuden, Brunnen, Bergen bildet den Hintergrund. Trotz incorrecter Perspective, trotz zahlreicher Schwächen im Einzelnen, die bekunden, dafs die ausführende Hand nicht auf der Höhe der Erfindung steht, ist die Wirkung eine wahrhaft bildmäfsige, die Auffassung hoch poetisch. Personificationen kehren auch sonst immer wieder, und in ihnen lebt noch antike Schönheit und Anmuth mitten unter den strengeren christlichen Gestalten fort. Als

1) *Labarte* Taf 81. Anderes bei *Louandre*, arts somptuaires und bei *Silvestre* Pal. universelle B. II.

David den Löwen bezwingt, ſteht die Kraft ihm bei, als Samuel ihn ſalbt, iſt die Sanftmuth gegenwärtig. Die Stärke, gleich einer Victoria des Alterthums, führt ihn in den Kampf gegen Goliath, hinter welchem die Prahlerei entweicht. Während ſonſt das Coſtüm das antike iſt, ſteht David auf dem



Fig. 61. David als Hirt. Pfalter, Paris.

ſiebenten Bilde in byzantiniſchem Königsornate auf einem Poſtamente, von den Geſtalten der Weisheit und der Prophetengabe umgeben [1]. Dramatiſch ergreifend iſt die Darſtellung des ſtrafenden Propheten Nathan vor David. Der König greift in ſeiner Erregung mit der Linken nach der Krone und erhebt die Rechte als wollte er ſagen: halt ein! Weiter rechts erſcheint er nochmals,

1) *Labarte* Taf. 82.

in tieffter Zerknirfchung, das Geficht im Staube, hinter ihm die Reue, die finnend fich auf eine Brüftung lehnt. Unter den folgenden, auf Mofes und auf Propheten bezüglichen Bildern ift der betende Jefaias befonders fchön, umgeben von der Nacht mit Sternenfchleier und gefenkter Fackel und dem Morgen, einem holden Knaben, der die Leuchte erhebt[1]). Auf dem letzten Bilde, das den König Hiskia auf dem Krankenlager, dann nochmals betend darftellt, erfcheint hinter ihm die Perfonification des Gebetes, den Finger gegen den Mund erhoben, wie eine antike Mufe auf pompejanifchen Wandbildern, an die auch die Scenerie, der Palaft mit feiner Treppe, die Felfen und Bäume erinnern, hinter denen der Himmel zart röthlich ftrahlt.

Cosmas. Vatican.

Einen Beleg dafür, dafs in diefer Periode oft directe Copien älterer Vorbilder geliefert werden, bietet die chriftliche Topographie des Cosmas in der Vaticana (Nr. 699), eine Handfchrift aus dem 9. Jahrhundert, deren 54 Bilder nur Reproductionen von Miniaturen aus dem 6. Jahrhundert, der eigenen Zeit des Autors, find[2]), allerdings mit fchwächerem Verftändniffe in der Ausführung, namentlich mit mangelhafter Zeichnung der Gelenke. Auf Bl. 63b thront in der Mitte König David, neben welchem der Knabe Salomo fteht. Darüber ein Medaillon mit dem Kopfe des Samuel, darunter zwei Tänzerinnen in claffifchen Motiven der Bewegung, feitwärts fechs Chöre des Tempels, jeder angeordnet wie ein Rad, deffen Speichen acht Figuren bilden. Durch Kühnheit der Bewegung überrafcht Elias der auf dem feurigen Wagen gen Himmel fährt, während Elifa feinen Mantel behält (66b)[3]).

Jofua. Vatican.

Dem 10. Jahrhundert gehört wahrfcheinlich die grofse (9,75m. lange) Pergamentrolle mit colorirten Zeichnungen aus der Gefchichte des Jofua nebft erklärenden griechifchen Infchriften in der Vaticana (Palatin. Gr. 405) an. Das Machwerk ift breit, ja flüchtig, aber viele Motive, befonders die lebendig bewegten Kampffcenen weifen noch auf antike Vorbilder zurück. Wirkungsvoll ift die Scene in welcher Jofua, ein Heros in römifcher Rüftung, der Sonne Stillftand gebietet; hinter den anftürmenden Ifraeliten fitzt hier die Stadt Gabaon als edle Frauengeftalt mit Mauerkrone und Scepter, obwohl aufserdem etwas höher noch eine Stadtanficht angebracht ift[4]). Sonft wird das Local, ja der Fufsboden nicht angedeutet, und an Perfpective fehlt es ganz.

Evangeliarium aus der Zeit Nikephoros II. Paris.

Zu den letzten Beifpielen eines Denkmals von edlem Stil, welche wir kennen, gehört endlich ein Evangeliarium zu Paris (Bibl. nat. Gr. 70), deffen genaue Datirung von befonderem Werth ift. Am Schluffe ift angegeben, dafs es unter Nikephoros' Regierung gefchrieben worden, und dies kann nur Nikephoros II. (963—969) fein. Die Evangeliften[5]) erfcheinen jedesmal ftehend, aber ohne Boden unter den Füfsen, auf Goldgrund; die Köpfe athmen tieferes Leben, die Füfse find klein, aber meift ebenfo wie die Hände wohlver-

1) *Montfaucon*, Palaeographia graeca, Paris 1708. Abbildung zu S. 13. Aehnliches Motiv im Jefaias der Vaticana, *Agincourt*, Taf. 46.

2) Nach *Montfaucon*. Vgl. *Labarte*, wo auf Taf. 79 das zuerft befchriebene Bild.

3) *Agincourt* Taf. 34.

4) Palaeog. Society Taf. 108. — Vgl. *Agincourt* Taf. 28—30.

5) *Labarte* Taf. 84. — Vgl. auch *Silvestre*, Bd. II. — Verwandt die Evangeliarien Gr. 64, Paris, Bib. nat., und Cimel. B. 4, Suppl. *Kollar* VI, Wien, Hofbibliothek.

ftanden, die Gewänder find von claffifchem Wurf, ohne Ueberladung. Zarte, kühle Töne, blau, violett, grau und weifs, herrfchen in ihnen, während der Fleifchton kräftig und warm ift. Auf folcher Höhe ftand alfo die byzantinifche Kunft noch unmittelbar vor der Zeit, in welcher durch die Heirath der byzantinifchen Prinzeffin Theophanu mit Otto II. ein bedeutungsvoller Einflufs ihrer Leiftungen fich im Abendlande geltend machte. Aber gleich darauf, gerade als in Deutfchland die erften Schritte zu einem neuen Auffchwunge gefchahen, war diefe Nachblüte in Byzanz vorbei, wo dann nichts mehr der künftlerifchen Erftarrung Einhalt thun kann.

Beginn des Verfalles. Pfalter Bafilius II. Venedig.

An der Grenze der Verfallsperiode ftehen fchon die für den Kaifer Bafilius II. (976—1025) ausgeführten Manufcripte, befonders fein Pfalter in der Marcusbibliothek zu Venedig (Cod. XVII.)[1]. Ein grofses Dedicationsbild am Anfange enthält den gewappnet daftehenden Kaifer, den ein Engel auf Chrifti Geheifs krönt, während acht Geftalten in dem knechtifchen Ceremoniell des Hofes ihm adorirend zu Füfsen liegen. Der kriegerifche Monarch erfcheint noch charakteriftifch und würdevoll, nur in der Beinftellung unficher. Der Fleifchton ift kräftig, der Vortrag breit. Sechs Scenen aus der Gefchichte Davids auf dem nächften Blatte zeigen ein paar gute Motive, fo David im Kampfe mit dem Löwen, aber den zu fchlanken Geftalten fehlt meift die Feftigkeit in Haltung und Bewegung. Wie forglos der Maler verfuhr, zeigt der Umftand, dafs von den neun Perfonen, die Davids Salbung beiwohnen, nur die drei vorderften richtig ihre Beine haben, während für die Uebrigen nur noch Ein Bein vorhanden ift, das aber feiner Stellung nach keinem von ihnen zukommen kann.

Menologium. Vatican.

Noch immer entftehen Handfchriften, bei denen die Fülle und Mannigfaltigkeit der Gegenftände wie die Auffaffung derfelben uns feffelt, fo das ebenfalls für Kaifer Bafilius II. gefchriebene Menologium (Heiligenkalender) der Vaticana (Nr. 1613)[2] oder ein vom Jahre 1066 datirter Pfalter im British Mufeum[3]. Das Befte ift ftets noch ein Nachklang früherer Zeit, wie die Perfonificationen, im Menologium die Geftalt Aegyptens mit der Mauerkrone, im Pfalter die Flufsgötter Euphrat und Tigris bei der jüdifchen Gefangenfchaft, der Schlaf, der, einem Engel ähnlich, fächelnd neben dem fchlummernden David fteht, der jugendliche Sonnengott, der hier auf feinem Viergefpann über biblifchen Geftalten erfcheint. In demfelben Buche lebt oft eine ganz altchriftliche Darftellungsweife fort, zum Beifpiel bei den Männern im Feuerofen, der Anbetung der Könige und der Erweckung des Lazarus. Daneben treten aber auch Wandlungen in der Auffaffung zu Tage, auf einem der zwei Bilder der Kreuzigung ift fchon das Hängen und fich Ausbiegen des Chriftuskörpers merklich, das erft mit der Entartung der byzantinifchen Malerei aufkommt. Hierher gehören auch die phantaftifchen Teufelsfratzen bei der Verfuchung des heiligen Antonius. Formgefühl, Zeichnung, Gewandung haben erheblich nachgelaffen.

Pfalter. London.

Joh. Chryfoftomos. Paris.

Wie weit der Verfall fchon zu Ende des 11. Jahrhunderts gediehen war, zeigt die Auswahl aus den Werken des Johannes Chryfoftomos in

1) *Labarte* Taf. 85 f.

2) Mit 430 Miniaturen; *Agincourt* Taf. 31—33. Hier find auf den Blättern die Namen der Illuminatoren angebracht: Georgios, Simeon, Michael Mikros, Menas, Neftor, Michael Blachernita, Simeon Blachernita, Pantaleon.

3) Auf der Verfteigerung Borrel erworben. — Hat fehr gelitten.

Paris (Bib. nat. Coislin 79), für den Kaiſer Nikephoros Botaniates (1078—1081) geſchrieben. Auf dem erſten der vier Dedicationsbilder am Eingange[1]) iſt noch ein kümmerlicher Reſt antiken Gepräges in den allegoriſchen Geſtalten der Wahrheit und Gerechtigkeit hinter dem Throne wahrzunehmen, aber deſto ſchwächer iſt alles Uebrige. Wie bei den Audienzen vor den ſich Niederwerfenden der Thron mit dem Kaiſer durch eine mechaniſche Vorrichtung hoch in die Höhe gehoben wurde, ſo verſucht hier die Malerei einen ähnlichen grob ſinnlichen Effect mit ihren Mitteln, indem ſie den Autokrator rieſig groſs im Verhältniſs zu den anderen Figuren bildet. Da thront er in blauem Kleide mit Stickerei, Edelſteinen, Goldbeſatz und in den rothen Schuhen, die ihm allein zukamen; ihm zunächſt ſtehen vier Beamte ſeines Hofſtaates, damals zugleich die höchſten Würdenträger des Reiches, ſeiner Rechten zunächſt der Protovestiarius. Wie feierliches Schweigen durch das Ceremoniell geboten war, ſo ſtehen ſie völlig unbewegt und ſtecken wie ausgeſtopft in ihrem überladenen, meiſt ärmelloſen Ornate, während ihre Geſichter mit kleinem Munde, langer, gerader Naſe, mandelförmigen Augen, hochgezogenen Brauen und kleiner Stirne jedes Ausdruckes baar ſind (Fig. 62).

Antike Tradition erſchöpft.

Die Erbſchaft des Alterthums hatte ſich erſchöpft, weil ſie ein todtliegendes, nicht durch neue Arbeit fruchtbar gemachtes Capital war. Der byzantiniſchen Kunſt fehlt die ſelbſtändige Lebenskraft, ſie ſchafft nicht aus innerem Triebe und aus ſelbſtändiger Anſchauung heraus, ſondern wird nur auf Grund von Gewöhnung und Gebot betrieben. In allem, was dargeſtellt wird, kommt jetzt nicht mehr das unmittelbare Leben, ſondern nur das geſpreizte Ceremoniell des Cultus und des Hofes zur Geltung. Sie iſt zu knechtiſchem Dienſte einem ſelbſtſüchtigen, üppigen, prunkliebenden Despotismus und einem ſtarren Kirchenthum unterworfen, das ſich nicht um geiſtige Durchdringung des Lebens und der Sitte kümmert, ſondern nur auf fanatiſche Verfolgung der Irrlehren, auf weltfeindliche Askeſe und dogmatiſches Formelweſen gerichtet iſt.

Spätbyzantiniſcher Stil.

Die Motive ſind nur Wiederholungen von dem, was frühere Epochen befaſsen; manche mögen ſich trotz aller Aengſtlichkeit der Reproduction als unverwüſtlich erweiſen, aber ſie haben ihr urſprüngliches Gepräge verloren; weder die Einzelgeſtalt und ihre Bewegung noch auch Compoſition und Gruppirung gehen jetzt aus einer eigenen Intention des Malers hervor. Statt der Studien nach dem Leben ſind jetzt Durchzeichnungen nach älteren Werken das Material, das der Künſtler verwerthet; aber mit dem Mangel an Anſchauung fehlt auch, bei aller Peinlichkeit der Arbeit, die Fähigkeit dieſe Vorbilder zu verſtehen. Die Reproduction wird immer mechaniſcher und trockener. Die Proportionen werden immer mehr in die Länge gezogen, die Glieder ſitzen nicht mehr richtig aneinander, die Extremitäten und die Gelenke ſind nur nach der Schablone gebildet, die Füſse werden unfähig zu ſchreiten und zu ſtehen, ſind oft ſchräg gegen unten gerichtet, ohne Boden zu finden. Keine Bewegung iſt mehr vom Willen durchdrungen. Das Nackte verſchwindet nach orientaliſchem Brauche, der der Einſeitigkeit chriſtlicher Moral willkommen iſt, faſt

1) Abbildungen: *Montfaucon*, Bibliotheca Coisliniana, Paris 1715. — Auf ähnlicher Stufe die Panoplia, Sammlung der Kirchenväter, für Alexius I. Comnenos (1081—1118) geſchrieben, Vaticana Nr. 666, *Agincourt* Taf. 58; Evangeliarium von 1128, ebenda, Urbino Nr. 2, *Agincourt* Taf. 59.

ganz. Bei antiker Tracht ſoll ſich wohl der Bau des Körpers noch zur Geltung bringen, aber dies geſchieht ganz mechaniſch, die gewölbten Körpertheile treten glatt heraus, und um ſie lagert ſich ein nüchternes Gefält, das durch

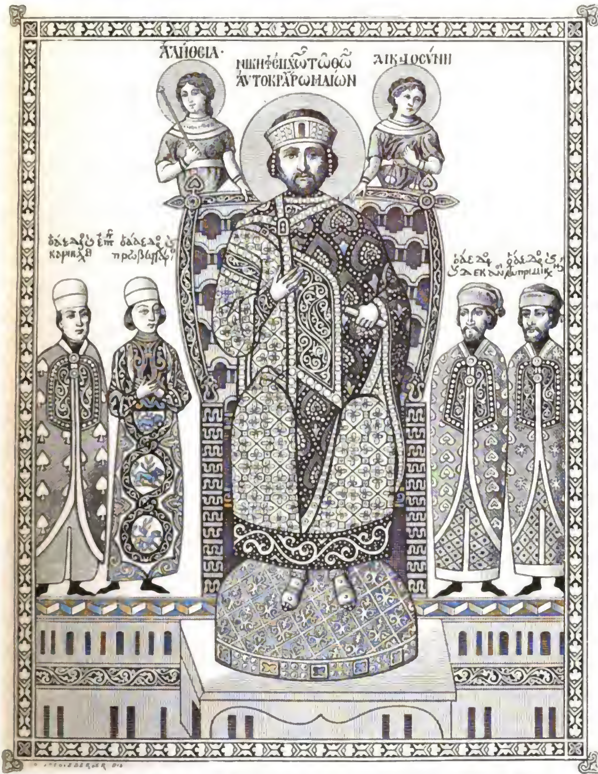


Fig. 62. Kaiſer Nikephoros Botanates. Aus dem Johannes Chryſoſtomos, Paris.

ſeine Ueberladung und Kleinlichkeit den Werth der immer noch glücklichen Hauptmotive vernichtet. Modernes Prachtcoſtüm wurde mit äuſserſter Sauberkeit, mit dem Streben Stoff, Stickerei und Edelſteine zur Geltung zu bringen nachgeahmt, aber ganz mechaniſch über die Körper gezogen, die wie Puppen

in ihm ftecken. In den Typen ift neben der Starrheit blofser Repräfentation und neben der kirchlichen Askefe alles Andere, der Reiz der Jugend, die Anmuth der Weiblichkeit, die freie Entfchlufsfähigkeit des Mannes, erftorben. Die feierlichen Heiligengeftalten erfcheinen finfter, mürrifch, der freien menfchlichen Empfindung baar: »in aller ihrer ftirnfaltenden Gravität jedes fittlichen Wollens unfähig« (Kugler). Der claffifche Typus ift in das Häfsliche hinein verzerrt. Die Stirn ift hoch, kahl, oft in ftrenge Falten gelegt, die Augen find ftarr, aufgeriffen, fpäter unfchön gefchlitzt. Die Nafe ift lang, mit breitem Rücken, die beleuchteten Stellen, Stirn, Backenknochen, find fchroff hervorgehoben. Der Mund ift klein, aber ohne Leben, ohne den Reiz des Sprechenden; die Unterlippe fchiebt fich voll Anmafsung in die Höhe.

Am längften hält noch die claffifche Erbfchaft in der Technik vor, aber es mangelt die Weiterbildung; bei aller Handfertigkeit, Sauberkeit und faft ängftlichen Genauigkeit ift die Behandlung doch lieblos und verftändnifslos. Von jetzt an geht in der Miniaturmalerei die Vorliebe für Darftellungen in kleinerem Formate und zierlicher Ausführung durch, fo in den Predigten des Mönches Jacobus auf die Fefte der heiligen Jungfrau (12. Jahrhundert, Paris, Bib. nat. Gr. 1208) [1]), mit einer folchen Fülle von Scenen, dafs bei diefer Breite der Schilderung die einzelnen Momente fich nicht mehr charakteriftifch von einander unterfcheiden können, und mit langgezogenen Figürchen von 4 bis 5 Centimeter Höhe. Die Nachklänge des Antiken befchränken fich hier auf gelegentliche namenlofe Nebenfiguren, die zufchauend dabei ftehen, während die Hauptfiguren, dem myftifchen Charakter des Buches entfprechend, in Askefe verkümmert find. Dafür können die forgfältige Ausführung, die noch immer kräftige Farbe nicht entfchädigen. In der Landfchaft, den Bäumen ift jede Spur von Naturanfchauung verfchwunden, und doch werden fogar Darftellungen vom Garten des Paradiefes verfucht, ebenfo deuten auch ungefchickt dargeftellte Gebäude oft die Scenerie an; nur die reine Frontanficht eines farbenreichen Prachtbaues, der Heiligengeftalten umfchliefst (Bl. 4 verso), ift ein intereffantes Bild einer byzantinifchen Kuppelkirche.

Predigten des Jacobus. Paris.

Dabei tritt hier ein Zug, welcher der byzantinifchen Kunft bisher fremd war, in den Initialen auf. Diefe find aus vierfüfsigen Thieren, Vögeln und Drachen zufammengefetzt, aber die Thiere find nicht wie im Abendlande einer kalligraphifchen Ornamentik mit ftilvollem Blattwerke wirkungsvoll eingefügt, fondern bilden felbft, in einfacher Zufammenfetzung und ohne weitere Zuthat, die Buchftabenform [2]). Mit ähnlichen Verfuchen haben wir die frühgermanifche Handfchriftenmalerei auf ihrer erften Stufe beginnen fehen. Zu den primitiven Formen, über welche jene Völker damals feit mehreren Jahrhunderten hinausgewachfen waren, greift alfo jetzt die Blafirtheit einer greifenhaften Cultur.

Initialen.

Etwa gleichzeitig wird etwas Aehnliches mit menfchlichen Figuren in anderen Codices verfucht, fo in mehreren Handfchriften der Predigten des heiligen Gregor von Nazianz, von denen die eine in der Vaticana (No. 469 [3])) allerdings fchon dem 11. Jahrhundert zugefchrieben wird, zwei übereinftimmende

Gregor von Nazianz. Paris.

1) *Labarte* Taf. 87. Aehnlicher Codex in der Vaticana Nr. 1162, vgl. *Agincourt* Taf. 50, 51.

2) Zufammenftellung von Proben, dem Text zufolge fchon feit dem 8. Jahrhundert, bei *Montfaucon* Pal. gr. zu S. 254.

3) *Agincourt* Taf. 49.

in Paris (Bib. nat. gr. 543, 550) aber erſt dem 13. Jahrhundert angehören. Die Initialen ſind meiſt aus denſelben Geſtalten zuſammengeſetzt, die in den Hauptbildern darüber vorkommen, und bilden kleine bibliſche Scenen. Während die abendländiſche Miniaturmalerei des romaniſchen Stiles damals innerhalb reich verzierter Initialen phantaſtiſche Figuren oder auch religiöſe Scenen und Geſtalten anbrachte, bilden hier wieder die Figuren ſelbſt den Körper des Buchſtabens, nicht immer, wie bei jenen Thier-Initialen, ohne jede ornamentale Ergänzung, wohl aber mit einer ſolchen, die ſich auf das Allernothwendigſte beſchränkt (vgl. Fig. 63).



Fig. 63. Initiale. Nach Labarte.

Drôleries.

Ob dieſe Neuerung die Folge eines abendländiſchen Einfluſſes iſt, kann zweifelhaft ſcheinen. Wohl aber möchten wir einen ſolchen bei einer anderen Eigenthümlichkeit erkennen, die der erwähnte Codex gr. 550 in Paris aufweiſt. Nicht nur an Bordüren kommen hier zahlreiche Thiere vor, ſondern wir ſehen auch ſcherzhafte Einfälle an verſchiedenen Stellen auf den weiſsgebliebenen Rändern: einen Knaben, der mit einem Bären kämpſt, einen Buben, der auf den Baum klettert, Kinderſpiele aller Art. Das erinnert an die Drôleries der abendländiſchen, beſonders der franzöſiſchen Manuſcripte, und da das Buch von Erſchaffung der Welt 6771, das heiſst vom Jahre 1263, datirt iſt, wäre ein Einfluſs von jener Seite erklärlich, bald nach der Periode der Kreuzzüge und nach dem Untergange des lateiniſchen Kaiſerthums in Conſtantinopel (1204—1261), als franzöſiſches Ritterthum ſich hier feſtgeſetzt, und ſein Geſchmack ſogar auf die griechiſche Literatur gewirkt hatte. Im British Muſeum (Egerton 1139) befindet ſich eine etwas frühere Handſchrift, der Pſalter der Meliſenda, Tochter König Balduin's II. und Gattin König Folco's von Jeruſalem (1131—1141), in welchem der Urheber der byzantiniſchen Miniaturen ſeinen Namen in lateiniſcher Schrift und Sprache angegeben (Baſilius me fecit), zugleich aber auch mehrere Bilder und beſonders Initialen von abendländiſcher Künſtlerhand vorkommen. Hier ſtehen beide Stile im ſelben Buche geſondert neben einander; daſs in der Folge eine Vermiſchung beider bis zu einem gewiſſen Grade eintreten konnte, iſt begreiflich.

Abendländiſcher Einfluſs.

Pſalter der Meliſenda.

Aber höchſtens ſolches ſpielende Beiwerk entnahm die chriſtlich-griechiſche Kunſt damals den abendländiſchen Muſtern, ohne eine nachhaltige Anregung und die innere Wandlung, deren ſie bedurſt hätte, zu erfahren.

Gänzliche Verkümmerung.

Waren die Bilder der zuletzt erwähnten Handſchriften ſchon immer ſchwächer, lahmer, geiſtloſer, auch in der Farbe greller geworden, ſo kommt nun auch die Technik, die noch am längſten vorgehalten hatte, mehr und mehr herab, wie in der Geſchichte von Barlaam zu Paris (Bibl. nat. Gr. 1128). Wie weit ſchlieſslich die Verkommenheit in der letzten Zeit vor der türkiſchen Eroberung gediehen war, zeigt eine unter Manuel Palaeologos entſtandene Arbeit im Louvre (Muſée de la renaissance, ivoires, Nr. 53).[1] Dieſer Kaiſer war bei ſeinem Aufenthalte in Frankreich im Jahre 1401 in der Abtei Saint-Denis geweſen und ſandte derſelben ſieben Jahre ſpäter eine ältere Hand-

Codex des Manuel Palaeologos, Paris.

1) *Labarte*, Taf. 88.

fchrift des Dionyfius Areopagita mit neu hineingemaltem Dedicationsbilde: oben, in völlig fymmetrifcher Haltung, vor fich das Kind, die Madonna, die dem Kaifer und der Kaiferin Helena, neben denen ihre drei Kinder ftehen, Kronen auffetzt. Die Erftarrung ift hier auf das äufserfte getrieben, zugleich aber mit einer unangenehmen Süfsigkeit vermifcht. Die Köpfe find ein blofses Schema mit gefchlitzten Augen, ohne jede Modellirung, die Gewänder ftülpen fich wie Glocken über die Figuren, von deren Bau nichts zu fpüren ift; Füfse find nicht fichtbar, nur kommen unter jeder diefer leblofen Puppen die Beine eines Schemels, auf den fie gefetzt fcheinen, zum Vorfchein. Die Farben, in ziemlich lebhaften Tönen, Roth, Hellblau, Dunkelblau, mit vielem Golde, breiten fich ohne jede Schattirung in gröfseren Flächen aus. Diefe alterfchwache Kunft ift auf eine Stufe des Kindlichen zurückgekehrt. Aber wie die byzantinifche Kunft überhaupt bis in die neuefte Zeit fortdauert, ohne leben und fterben zu können, fo exiftirte auch die Miniaturmalerei der Griechen nach dem Sturze des Reiches (1453) im Abendlande weiter. In der Renaiffance-Periode, deren vollendeter Gefchmack auch der Buchmalerei zugutegekommen, fanden trotzdem die byzantinifchen Illuminatoren, die nach Italien oder Frankreich ausgewandert waren, immer noch Liebhaber für ihre der Zeit nicht mehr entfprechenden Producte. Sie copirten auch da noch gewohnheitsmäfsig weiter und lernten nichts, wenn fie fich auch mitunter dem abendländifchen Stile anzubequemen fuchten.

B. Mofaiken.

In das kunftgefchichtliche Gerüft, welches das Studium der byzantinifchen Miniaturen gewährt, mufs nun das eingefügt werden, was wir von Denkmälern in anderer Technik wiffen.

Mofaiken aus der Zeit Bafilius I.

Die Mofaik nahm ebenfo wie die Miniaturmalerei unter dem bauluftigen Kaifer Bafilius I. einen neuen Auffchwung. Von feinen felbftändigen Schöpfungen find uns allerdings nur die Befchreibungen in den Gefchichtsquellen erhalten; das gilt von dem Schmucke der Kirchen, namentlich der Nea oder neuen Bafilika im Kaiferpalafte zu Conftantinopel, wie von den profanen Darftellungen in den kaiferlichen Gemächern und Repräfentationsräumen. [1])

Nea.

Kainurgion.

Im grofsen Saale des Palaftes Kainurgion waren die Säulen mit mufivifchem Schmucke, Weinreben und Thieren, überdeckt, am Gewölbe fah man den thronenden Kaifer, dem feine Feldherren eroberte Städte als Gaben darreichten, ringsum aber die »herculifchen Thaten« des Bafilius, feine Kämpfe und Siege. In einem andern Gemache fah man den Kaifer mit feiner Gemahlin Eudoxia auf dem Throne mit Kronen und königlichen Gewändern, beiderfeits in ähnlichem Schmucke ihre Söhne und Töchter mit Büchern, den Vorfchriften der göttlichen Lehre. Der Stil mochte alfo den repräfentirenden Dedicationsbildern der Handfchriften entfprechen.

Goldenes Triclinium.

Auch die rein ornamentale Mofaik dauerte fort; nicht lange nachher, unter Conftantin Porphyrogennetos, wurde das Goldene Triclinium des

1) Theophanes continuatus, a. a. O. S. 332 f.

Palaftes mit verfchiedenen Blumen in reicher Farbe und zartefter Ausführung gefchmückt, fo dafs der Saal wie eine Rofenlaube erfchien [1]). Ein Bild folcher Raumdecorationen werden wir uns annähernd vergegenwärtigen können, wenn wir die Umrahmungen der Canones in damaligen Evangelien-Handfchriften, etwa in dem zierlichen Codex Gr. 64 zu Paris, betrachten [2]).

Endlich gehört aber der Epoche Bafilius des Makedoniers auch manches in der von Juftinian erbauten Sophienkirche an, vielleicht das Aeltefte von dem, was erhalten ift und bei Gelegenheit der neueren Reftauration aufgenommen und publicirt wurde [3]). Das ift um fo erklärlicher, als auch die Hagia Sophia in der bilderfeindlichen Zeit nicht unverfehrt geblieben fein konnte. Hagia Sophia.

Im Inneren wird der Epoche Juftinians eine feierliche Engelfigur mit Stab und Weltkugel zugefchrieben, die am Tonnengewölbe der Hauptapfis zunächft fteht. Die Publication reicht zur Beurtheilung nicht hin. An der Halbkuppel der Apfis thront Maria mit dem vor ihr ftehenden Kinde. Die Kuppel enthielt einft, älteren Nachrichten zufolge, Chriftus als Weltrichter auf dem Regenbogen; die vier Zwickel, auf denen fie ruht, werden von mächtigen Cherubimköpfen gefüllt. Die vier Tragebögen unterhalb der Kuppel zeigen am Scheitel ftets ein Medaillon, an ihrem Beginne jederfeits eine Einzelfigur, die über dem Gefimfe des Hauptpfeilers fteht; fo enthält der weftliche im Runde die Madonna nebft Spuren vom Kopfe des Kindes und beiderfeits Petrus und Paulus, aus der Zeit des Kaifers Bafilius I, der die weftliche Apfis herftellen liefs. Die Gegenftände werden in feiner Biographie von Conftantin Porphyrogennetos befchrieben [4]). Noch fpäter find die Mofaiken an der Leibung des Nordbogens: in dem Medaillon ein goldener Tifch mit Buch und Kreuz, an den Seiten Johannes der Täufer und die betende Maria, der zu Füfsen Johannes Palaeologos kniet. So hat alfo auch die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, die Periode äufserften Verfalles, hier ihre Spur hinterlaffen. An den grofsen Schildbögen nördlich und fudlich, in drei Reihen neben und unter den Fenftern, ftehen würdevolle Koloffalfiguren von Heiligen, Märtyrern, Propheten und Engeln, fämmtlich wohl erft aus dem 11. Jahrhundert, wenn nicht theilweife aus noch fpäterer Zeit. Einige Refte find auch noch im Gynaeceum, dem Frauenchore über den Seitenfchiffen, zu finden, fo die Ausgiefsung des heiligen Geiftes in einer der kleinen Kuppeln: in der Mitte der thronende Chriftus, rings, wie die Speichen eines Rades, die Apoftel in ftrenger Unbewegtheit, Flammen über den Häuptern, in den Zwickeln vier Volksgruppen mit fichtlich niedrigeren Typen der Köpfe und farbigen Gewändern, während die Heiligen alle weifs gekleidet find.

Endlich füllt ein berühmtes Bild, ein kniender Kaifer vor Chriftus, das Bogenfeld über der mittleren Eingangsthüre, die aus dem Narthex (der Vorhalle) in die Kirche führt (Fig. 64). Der Erlöfer auf prächtigem Throne erhebt fegnend die Rechte und hält mit der Linken das offene Buch; ihm zur Seite erfcheinen zwei Medaillons mit den Bruftbildern Marias und eines Engels. Der Kaifer,

1) A. a. O. S. 456.

2) *Labarte* Taf. 83.

3) *Salzenberg*, altchriftliche Baudenkmale von Conftantinopel, Berlin 1854 fol. — Danach einiges bei *Labarte* Taf. 118 f.

4) Theophanes continuatus, a. a. O. S. 322.

der, nach byzantinischem Ceremoniell knechtisch niedergeworfen, zu Christi Füsen liegt, ist sicher nicht Justinian, für welchen er gewöhnlich gehalten wird. Mit dem bartlosen Bilde Justinians in S. Vitale zu Ravenna zeigt dieser bärtige Graukopf keine Uebereinstimmung [1]). Vielleicht darf man eher an Basilius I. denken, den wir als den Hersteller der Westapsis kennen, in welche diese Thüre mündet, und dafür sprechen auch die gleichzeitigen Miniaturen, namentlich die für ihn geschriebenen Predigten Gregors von Nazianz in Paris. Das Bild des Herrschers selbst hat in diesem Codex leider zu sehr gelitten, aber die Darstellung Christi, namentlich der thronende Erlöser auf dem ersten Blatte, entspricht völlig demjenigen unserer Mosaik, einem bärtigen Typus, aber mit mehr gerundetem Gesichte und breiter Stirn. Dieselbe Uebereinstimmung findet man in Faltenwurf und Costüm. In Christi Untergewand bezeichnen die silbernen Lichter den Seidenstoff, der Mantel ist nach antikem Brauche, doch mit peinlicher Künstlichkeit gefaltet. Das Hofcostüm des Kaisers ist ein Beleg



Fig. 64. Portalmosaik aus der Hagia Sophia, Constantinopel. Nach Salzenberg.

für die asiatische Umgestaltung der Tracht; er trägt, statt des Goldreifs, wie ihn Justinians Bild in S. Vitale zeigt, ein Perlendiadem, dann eine Tunica mit langen, weiten Aermeln und eine bis zu den Knöcheln reichende, mit Perlstickerei überladene Dalmatica, die seinen Körper steif und formlos wie ein Sack umhüllt. Die runden Brustbilder sind das beste, namentlich der Engel (Fig. 65 ist noch vom reinsten classischen Adel, aber Marias Kopf stimmt mit dem Madonnentypus am westlichen Hauptbogen unter der Kuppel, der sicher der Zeit Basilius I. angehört, überein.

Die Technik zeigt noch volle Gleichmäsigkeit und Praecision. In Wahl und Zusammenstellung der Farben walten Harmonie und edler Geschmack. Obwohl ungleichartig der Epoche und dem Werthe nach, lassen die Mosaiken der Hagia Sophia doch noch immer die Herrlichkeit der Decoration ahnen, die in ihnen gipfelte. Mitten in der stilvollen Theilung und Gliederung durch das reiche Ornament erscheinen die an richtige Stellen gesetzten Bilder in ihrer erhabenen Ruhe und Symmetrie, in der Discretion und gesteigerten Helligkeit

1) Vgl. oben S. 172. *Labarte*, der dasselbe bemerkt, denkt an Kaiser Heraclius (610—640), Bd. I. S. 37, kommt aber im Atlas durch unrichtige Voraussetzung wieder auf Justinian zurück.

ihrer Farbe als die Höhepunkte des Ganzen. Die durchgehenden goldenen Gründe, die nirgend mehr die Andeutung von Landfchaft oder Architektur, von irgend einer realen Localität geftatten, treten je nach dem Spiele des Lichtes an der Wölbung in immer neues Verhältnifs zu den farbigen Darftellungen, indem fie bald, voll beleuchtet, alles überftrahlen, bald, im Schatten, ernft fich unterordnen und den ruhigften Hintergrund bilden.

Ueberbleibfel fpäterer byzantinifcher Mofaiken aus der Verfallsperiode feit dem 11. Jahrhundert weifen namentlich zahlreiche Kirchen in Griechenland auf. Fragmente eines umfangreichen Bildercyklus, laut Infchrift von einem Verfall-periode.



Fig. 65. Erzengel Michael. Sophienkirche. Nach Salzenberg.

Maler und Mofaiciften *Ephraim* im Jahre 1169 vollendet, enthält die Marienkirche zu Bethlehem [1]). Von den Darftellungen aus der Gefchichte Marias und Chrifti in Chor und Querhaus find nur noch drei Bilder ganz oder theilweife erhalten. Die Langhauswände wiefen, unter Engelgeftalten zwifchen den Fenftern und über einer Reihe von Bruftbildern der Vorfahren Chrifti, als Hauptbilder die Darftellung der Concilien auf, aber nicht als reale Vergegenwärtigung der Verfammlungen, wie fie mitunter in Bilderhandfchriften vorkommt, fondern fymbolifch durch einen Altar, auf welchem ein Buch ruht, und über dem eine Infchrift aus den Decreten jedes Conciels fteht, alles innerhalb einer umrahmenden Architektur, die an der Südfeite ungefähr den Canones in den Handfchriften gleicht, an der Nordfeite als ein Kirchengebäude erfcheint wie wir folches etwa in dem oben befchriebenen Bilde aus den Predigten des Jacobus fahen [2]). In den Infchriften des Bildercyclus kommt gelegentlich Latein neben dem Griechifchen vor, was bei einem unter der Autorität eines lateinifchen Bifchofs von Bethlehem entftandenen Werke Marienkirche Bethlehem.

1) *M. de Vogüé*, Les églises de la terre sainte. Paris 1860, S. 64, Taf. 3—5.
2) Vgl. S. 314.

erklärlich ift und der Sprachmifchung in damaligen Urkunden und Münzen aus dem heiligen Lande entfpricht; im Stile der Bilder find aber keine abendländifchen Einflüffe wahrzunehmen.

Tragbare Mofaiken. Seit dem 10. Jahrhundert wurden auch häufig kleinere tragbare Mofaikbilder verfertigt. Der Louvre bewahrt eins mit der Darftellung von Chrifti Verklärung (11. Jahrhundert [1]), in den Opera del Duomo zu Florenz befinden fich zwei fpätere, dem Baptifterium gehörige Tafeln mit je fechs Scenen aus dem Neuen Teftamente.

Der Stil des Verfalles, wie wir ihn bei den Miniaturen kennen gelernt haben, die fchematifche Wiederholung alter Mufter, die Verkümmerung der Formen, die Leblofigkeit und Erftarrung treten in den monumentalen Arbeiten noch unerfreulicher zu Tage. In diefen Andachtsbildern ift die Phantafie des Künftlers noch ftärker gefeffelt, Alles wird vom kirchlichen Ceremoniell, von der einfeitigen Feierlichkeit des Ausdruckes beftimmt. Was der Künftler hervorbringt, ift nicht aus feiner eigenen Empfindung geboren, fondern er wird nur als der Handwerker angefehen, der das technifch ausführt, was die Geiftlichkeit verlangt, und der fich ftreng an ihre von Gefchlecht zu Gefchlecht überlieferten Vorfchriften zu halten hat. Je mechanifcher der Maler verfährt, je mehr er im Schaffen eigenes Gefühl und felbftändige Motive unterdrückt, defto beffer erfüllt er das, was von ihm verlangt wird. Schon auf dem zweiten Concile zu Nicaea (787) war den Bilderfeinden gegenüber, gewiffermafsen zur Rechtfertigung, der Satz aufgeftellt worden: »Die Compofition der Bilder ift nicht der Maler Erfindung, fondern der katholifchen Kirche Gefetz und bewährte Ueberlieferung, denn das Alte ift zu ehren, wie der heilige Bafilius fagt«.

C. Wand- und Tafelmalerei, textile Kunft.

Wandmalerei. Neben der Mofaik wird zu gleichem decorativem Zwecke die Wandmalerei geübt, und diefe überwiegt nun, als minder koftfpielig und langwierig, in der maffenhaften Production der fpäteren Jahrhunderte. Die forgfältige Bereitung des Kalküberzuges der Wände, die ausgebildete Technik hatten die Byzantiner vom Alterthume gelernt. Kirchen in Syrien, in Griechenland enthalten folche Arbeiten in Maffe. Eine Hauptftätte diefer Production, die bis auf den heutigen Tag ununterbrochen im gleichen Sinne fortdauert, ift der Berg Athos. heilige Berg Athos mit feinen zahlreichen Klöftern, feinen 935 Kirchen und Capellen. Der Betrieb, der hier mit der Wandmalerei auch zugleich die Tafelmalerei umfafste, war ein völlig handwerksmäfsiger. Von einer geiftigen Schöpfung und von einem eigenen Studium war nicht mehr die Rede. Das auswendiggelernte Schema, auf Grund von Durchzeichnungen früherer Werke und von Vorfchriften übermittelt, wurde durch zahlreiche, gemeinfchaftlich arbeitende Hände wiederholt, und die umfangreichften Arbeiten wurden in ftaunenswerth kurzer Zeit vollendet. Die Geftalten in blafs colorirter Umrifszeichnung, ohne Schattenangabe, ohne Modellirung, ohne Ausdruck, erfüllen wenigftens immer noch ihren Zweck im decorativen Zufammenhange durch paffende Vertheilung im Raume, angemeffene Abwägung der Localtöne, einfache

1) *Labarte*, Taf. 120.

ruhige Linien. Sie gewähren eine Fülle von Auffchlüffen über die byzantinifche Ikonographie, deren uralte Tradition noch in den neueren Erzeugniffen fortwaltet. Viele der dortigen Bilder zeigen aber auch ftarken abendländifchen Einflufs; die koloffalen Heiligengeftalten in der Kirche zu Karyés am Oftabhange des Berges, nach den Infchriften aus dem 14. Jahrhundert, erinnern an damalige Italiener, befonders Sienefen. In der Folge wurden mitunter fogar abendländifche Kupferftiche, zum Beifpiel Blätter von Marcanton, benutzt [1]).

Neben denjenigen Gattungen der Malerei, die in unmittelbarem Zufammenhange mit dem Bauwerke ftehen und feine Mauern und Wölbungen fchmücken, wird das Tafelbild als bewegliches Gemälde ausgebildet. Die byzantinifchen Arbeiten diefer Gattung find aufserordentlich zahlreich; in Kirchen, in Sammlungen des Abendlandes kommen fie vor. Eine gröfsere Anzahl folcher Producte bewahrt namentlich das chriftliche Mufeum im Vatican, einige Arbeiten diefer Art findet man auch im Berliner Mufeum. Das Meifte gehört erft der Zeit nach dem 11. Jahrhundert an und wurde grofsentheils für den Export gearbeitet oder auch im Abendlande felbft von byzantinifchen Handwerkern fabricirt. Dahin gehören zahlreiche Madonnenbilder, namentlich die an verfchiedenen Orten befindlichen, welche die Mythe der Hand des Evangeliften Lucas zufchreibt, ferner Darftellungen von einzelnen Heiligen, Bilder aus der Paffion, legendarifche Scenen. Gewöhnlich tritt in diefen Producten der fpätbyzantinifche Charakter in feiner ganzen afketifchen Starrheit, oft abfchreckend, zu Tage. Das Bindemittel ift dicht, harzig und gibt den Bildern einen gelblichen Hauptton, den ein zäher Firnifs noch fteigert, und der durch Nachdunkeln in den Fleifchpartien mit der Zeit in das Bräunliche geht, fowie eine glatte, glänzende Oberfläche. Der Auftrag ift fcharf und geftrichelt, der Grund ftets golden. Ein durch Umfang und Ausführung hervorragendes Bild der vaticanifchen Sammlung, auch um des Gegenftandes und der Bezeichnung willen bemerkenswerth, ift die Darftellung des Lebens der Anachoreten mit dem Tode des heiligen Ephrem als Hauptgegenftand von *Emanuel Tzanfurnari*, aus dem 11. Jahrhundert [2]). Neben echten Bildern diefer Gattung fieht man aber auch zahlreiche Fälfchungen, welche der gläubigen Andacht zu Hilfe kamen und ihr Heiligenbilder in diefem alterthümelnden Stile mit mehr oder minder Nachahmungsgefchick lieferten.

Tafelmalerei.

Ihren Refultaten nach könnte man auch die Kunft des Email der Malerei anfchliefsen, denn fie ftellt eine Umrifszeichnung in Metall her, welche fie mit Flächen in farbigem Glasfluffe füllt; aber ihrer Technik nach gehört fie dem Kunfthandwerk an und wird im Zufammenhang mit der Goldfchmiedekunft betrieben. Sie ift nur eine Imitation der Malerei in einem anderen technifchen Verfahren, und da ihre Producte in Stil und Gegenftänden kaum etwas Ergänzendes liefern, dürfen wir von ihrer Berückfichtigung hier abfehen.

Email.

1) *J. P. Richter*, Abendländifche Malerei und Plaftik in den Ländern des Orients, Zeitfchrift f. bild. Kunft, XIII, S. 205. — Der Louvre enthält eine Aquarellenfolge von Papety (Dessins 1215—1226) nach Heiligengeftalten aus dem Klofter Lavra, die aber zu fehr in den Stil der Ingres'fchen Schule überfetzt fcheinen, um ein Urtheil zu geftatten. Proben bei *Louandre*, arts somptuaires.

2) *Agincourt*, Taf. 82. — In *Platner*, *Bunfen* etc.: »Befchreibung der Stadt Rom«, Stuttgart und Tübingen, 1830–1842, II. 2. S. 375, findet man die byzantinifchen Bilder im Vatican gewürdigt

Textile Kunst.

Mit gröſserem Rechte kann man die textile Kunſt heranziehen, inſofern ſie figürliche Darſtellungen liefert. Dies that ſie, wie im Alterthum, auch in chriſtlicher Zeit, ſtellte ornamentale Thierbilder, Figuren profanen Charakters und auch ſchon frühe die Geſtalten der chriſtlichen Ueberlieferung ſowie bibliſche Scenen auf den Prachtgewändern, Teppichen, Vorhängen, Altarbekleidungen dar. Charakteriſtik und Geſchichte ihrer Techniken gehören nicht hieher, wohl aber ſind Weberei und Stickerei zu berühren, inſofern ſie Reproductionen maleriſcher Vorbilder von Bedeutung gewähren. Auch das Abendland, beſonders Italien bezog ſolche Erzeugniſſe des byzantiniſchen Kunſtfleiſses in groſser Zahl, worüber ſich vielfach Nachrichten im Papſtbuche des Anaſtaſius finden. Eine vorzügliche Leiſtung der Stickerei iſt die ſogenannte Kaiſerdalmatica in der Sacriſtei der Peterskirche zu Rom, ein ſeidenes Diakonengewand aus dem 11. Jahrhundert mit der Wiederkunft Chriſti auf dem Vordertheil, der Transfiguration auf dem Rücken, zwei Momenten des Abendmahles, Spendung von Brot und von Wein, auf den Schulterblättern [1]).

Kaiſerdalmatica, Rom.

D. Das Malerbuch vom Berge Athos.

Auffindung des Malerbuches.

Für das ununterbrochene Fortleben der byzantiniſchen Kunſt haben wir neben den oben erwähnten neugriechiſchen Kirchenmalereien noch ein anderes, ſchriftliches Zeugniſs, das Malerbuch vom Berge Athos [2]). Bei einer wiſſenſchaftlichen Reiſe im Jahre 1839 fand Didron in den Händen der Maler in dieſem berühmten Mönchsſtaate eine Handſchrift vor, welche die Grundlage ihrer Technik und ihrer Compoſition bildete. Er verſchaffte ſich die Abſchrift eines Exemplares, die er publicirt hat. Ein Künſtlermönch hat hier aufgeſchrieben, was er als künſtleriſchen Brauch und als Ueberlieferung kannte. Er unterzeichnete das Vorwort als »der geringſte der Maler *Dionyſios*, Mönch von Fourna-Agrapha«. Er giebt an, daſs er ſeine Schule zu Theſſalonika durchgemacht und die Werke des wie der Mond leuchtenden [3]) Malers *Manuel Panſelinos von Theſſalonika*, der alle älteren und neueren Maler mit ſeiner wunderbaren Kunſt verdunkele, ſtudirt habe, und zwar deſſen auf Mauer wie auf Holz ausgeführte Gemälde auf dem heiligen Berge Athos. Beiſtand zu dieſen Aufzeichnungen hatte ihm ſein in geiſtlichen Dingen ſehr erfahrener Schüler Meiſter *Kyrillos von Chios* geleiſtet. Den Panſelinos verſetzen unſichere Ueberlieferungen in das 11. oder 12. Jahrundert. Dionyſios wird nach dem ſpäter zu erwähnenden ruſſiſchen Malerbuche gleichfalls unter die berühmten alten Maler gerechnet, aber ſeine Zeit läſst ſich nicht genauer feſtſtellen; der urſprüngliche Text iſt nur in ſpäteren Abſchriften mit zahlreichen Zuſätzen da. Immerhin haben wir hier eine Ueberlieferung, die viele Jahrhunderte zurückgeht.

1) *Didron*, Annales archéologiques, I. 152, mit Abbildungen. Prächtige Abbildung in Farben bei *Fr. Bock*, Kleinodien des h röm. Reiches deutſcher Nation, Wien 1864 Fol. Taf. 18 f. — Vgl *Bock*, Geſchichte der liturgiſchen Gewänder des Mittelalters, 3 Bände, Bonn 1859—1871.

2) *Didron* & *Durand*, Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. Paris 1845. — *G. Schäfer*, ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Buch der Malerei vom Berge Athos etc. Trier 1855

3) Wortſpiel mit dem Namen. Panſelinos heiſst der Mondgleiche.

Der Text zerfällt in drei Abfchnitte, deren erfter die technifchen Anweifungen gibt, während der zweite die Gegenftände der kirchlichen Malerei aufzählt, der dritte von der Anordnung und Vertheilung der Bilder im Raume handelt. Der erfte Theil beginnt recht bezeichnend mit einer Vorfchrift über Technik das Durchzeichnen der Bilder; eine andere Art, Studien zu machen, kannte die fpätbyzantinifche Kunft eben nicht. Dann folgen die Recepte für Bereitung der Kohle zum Zeichnen, der Pinfel, des Gypsgrundes, der Farben, für die Verwendung derfelben, für Firniffe, für Vergoldung. Die Tafelmalerei, die Oelmalerei auf Tuch und die Wandmalerei find berückfichtigt. Es werden Anleitungen zur Reinigung älterer Gemälde mitgetheilt. Wir finden befondere Anweifungen, wie man mofcowitifch und wie man kretenfifch arbeitet. Daneben beftehen aber auch Beziehungen zur Technik des Abendlandes. Die Verfaffer kennen ein venetianifches und ein franzöfifches Weifs, fie wiffen ferner, dafs die Venetianer kein Blattgold auflegen, fondern einen Firnifs der deutfch »Goldfarbe« heifse, anwenden. Wichtig ift befonders eine Stelle, welche Proportionen. allgemeine Mafse für die Figuren feftfetzt. Ein fchlankes Verhältnifs, das in der That auch in den fpätbyzantinifchen Bildern durchgeht, ift angenommen, der Körper mifst neun Kopflängen, die Höhe wie die Breite der einzelnen Theile find in entfprechender Weife nach Kopf- und nach Nafenlängen beftimmt.

Der zweite Abfchnitt, bei weitem der umfangreichfte, gibt eine ganz in das Einzelne gehende Ueberficht der heiligen Gegenftände. Den Anfang machen die neun Chöre der Engel, dann der Sturz des Lucifer, hierauf kommen die Gefchichten der Genefis von der Erfchaffung des Adam an in grofser Aus- Gegenftände. führlichkeit, die Gefchichte des Mofes, Scenen aus dem Buche der Richter, Gefchichten des Samuel, David, Salomon, der Propheten, endlich drei Bilder aus dem Buche Hiob, eines aus dem Buche Judith. Der Charakter fcheint hier ein wefentlich erzählender zu fein. Dem Mofes, der vor dem Dornbufche kniet, erfcheint fymbolifch die Jungfrau mit dem Kinde, was auch im Abendlande vorkommt; der Bufch, welcher brennt, ohne zu verbrennen, wurde als Sinnbild der Jungfräulichkeit der Gottesmutter hingeftellt. Den Scenen folgen die Einzelfiguren, die Erzväter, die Vorfahren Chrifti, die Gerechten des Alten Bundes, die altteftamentarifchen Frauen, Mofes und die Propheten nebft Stellen aus ihren Schriften, endlich die Weifen des griechifchen Alterthums: Apollonius, Solon, Thukydides, Plutarch, Plato, Ariftoteles, Philo, Sophokles, Thales, Balaam, die weife Sibylle, mit Infchriften, welche fie als Zeugen des künftigen Heiles erfcheinen laffen; am Schluffe die Wurzel Jeffe. Dann kommen die Gegenftände des Neuen Teftamentes. Bei der Taufe Chrifti erfcheint mitten im Fluffe ein nackter Menfch, der Waffer aus einem Gefäfse giefst, quer daliegt und Chriftus mit Furcht anblickt. Dafs diefer eine Perfonification des Jordan ift, war zur Zeit der Aufzeichnungen bereits vergeffen. Sehr ausführlich find die Wunder Chrifti gefchildert, ebenfo die ganze Paffion. Eine eigenthümliche Perfonification kommt bei der Ausgiefsung des heiligen Geiftes vor: diefe findet auf dem Söller eines Haufes ftatt, in deffen unterer Halle eine gekrönte männliche Figur, die Welt, thront. Hieran fchliefsen fich Chrifti Gleichniffe, bei welchen meift der lehrende Heiland und fodann der Inhalt der Parabel, nicht immer in bildmäfsiger und verftändlicher Weife, zu fehen ift.

Die nächften Darftellungen find von feierlich repräfentirendem Charakter. 1) die göttliche Liturgie, das heifst die Dreifaltigkeit: Chriftus, in erzbifchöflichem Gewande neben dem Vater thronend, und die Taube des Geiftes, umringt von Engeln mit Rauchfäffern, Marterwerkzeugen u. dgl. 2) Die ganze Geifterwelt: Chriftus thronend im Himmel, umgeben von den Evangeliften mit den Thierköpfen ihrer Symbole auf dem menfchlichen Körper, rings die neun Chöre der Engel, tiefer die Chöre aller Heiligen mit den Geftalten des Alten Teftamentes. Zwifchen beiden Bildern ift eine Darftellung des Sacramentes der Euchariftie eingefügt, diesmal aber nicht als Mahl — ein folches kam fchon früher vor — fondern als eine feierliche Spendung in Form kirchlicher Ceremonie, welche Chriftus feinen Apofteln gegenüber vornimmt. Dann ein Cyclus von Bildern aus der Offenbarung, die Wiederkunft des Herrn und das jüngfte Gericht. Acht Scenen aus der Legende Marias find fo geordnet, dafs fie fich auf ihre Fefte beziehen. Dann folgt der Brunnen des Lebens: Maria mit dem Kinde fteht vor einem prächtigen Brunnen, um welchen Patriarchen, Könige und Königinnen, Fürften und Fürftinnen, Arme und Elende fich fammeln, um zu trinken und fich zu wafchen. Die zwei nächften Bilder »die Propheten oben« und das »Ueber dich freuet fich«, find bildlich dargeftellte Hymnen an die Madonna, welche auf dem erften von Erzvätern und Propheten, auf dem zweiten von Heiligen aller Art gefeiert wird. Aufserdem find 24 Stationen aus der Marienlegende angegeben.

Die Einzelfiguren des Neuen Teftamentes beginnen mit den Apofteln. Sie find in ihrer körperlichen Erfcheinung kurz und prägnant charakterifirt, Johannes als Greis; aber von weiteren Attributen, mit Ausnahme von Büchern und Schriftrollen, ift nicht die Rede. Jacobus der Jüngere und Thaddäus fehlen, ftatt ihrer find die Evangeliften Lucas und Marcus eingereiht. Die Evangeliften kommen noch einmal fitzend und fchreibend mit ihren fymbolifchen Thieren vor. Unter den zahlreichen Heiligen find viele minder bekannte, fpeciell der griechifchen Kirche angehörige. An die heiligen Bifchöfe und Diakonen reihen fich die Märtyrer, unter denen die kriegerifchen, zunächft Georg, voranftehen. Es folgen die Anargyren oder Verächter irdifchen Gutes, die Einfiedler und Styliten, dann die Dichter der chriftlichen Welt, mit Stellen aus ihren Werken, und die Gerechten, an ihrer Spitze Kaifer Conftantinus, die weiblichen Heiligen verfchiedener Art. Sodann eine Anzahl Ceremonienbilder, die Kreuzerhöhung durch die heilige Helena, die fieben heiligen Synoden, die fchon in älterer Zeit häufig gemalt wurden, fo die fechs erften im Jahre 711, aus Oppofition gegen den ketzerifchen Kaifer Philippicus Bardanes, einft zu St. Peter in Rom; ferner die Aufftellung der Bilder nach Beendigung des Bilderftreites. Hierauf kommen die Wunder und die Martyrien einzelner Heiliger, an ihrer Spitze der Erzengel Michael und Johannes der Täufer. Den Schlufs bilden ein paar allegorifche Compofitionen, bei welchen die lehrhafte Tendenz meift das Bildmäfsige vollkommen zurückdrängt: 1) Das Leben des wahren Mönches; er erfcheint in feiner Kutte an das Kreuz gefchlagen, rings find feine Verfuchungen verfinnlicht, Alles ift mit Infchriften überfäet. 2) Die Himmelsleiter; über ihr Chriftus, unter ihr der lauernde Drache; Mönche fuchen emporzufteigen, aber nicht Allen gelingt es. Eben diefes Motiv wurde auch im Abendlande, hier aber freier, verwerthet, in dem Luftgarten der Herrad von Landsperg.

3) Der Tod des Heuchlers, des Gerechten, des Sünders. 4) Die Vergänglichkeit des zeitlichen Lebens, eine concentrifch geordnete Compofition, die den Darftellungen der Zeit- und Weltkreife nebft dem Glücksrade in der mittelalterlichen Kunft des Abendlandes verwandt ift. Im innerften Kreife fah man die Welt als gekrönten Greis, im zweiten die vier Jahreszeiten durch Männer in entfprechender Situation verfinnlicht, im dritten die zwölf Monate, verkörpert in den Zeichen des Thierkreifes; aufsen die fieben Altersftufen, die Kinder anfteigend, den Jüngling auf der Höhe des Rades, den Greis unten, bedroht vom Tode, während der Drache lauert, feitwärts Engel, welche das Rad drehen.

Vertheilung im Raume.

Der letzte Abfchnitt lehrt, wie die Bilder in den Kirchen zu vertheilen und zufammenzuftellen find. Berückfichtigt werden auch noch die Weihbrunnenhäufer, welche das Bild vom Brunnen des Lebens und altteftamentarifche Vorbilder der Taufe enthalten, und die Refectorien. In diefen find aufser dem Abendmahle andere Speifungen des Neuen Teftamentes darzuftellen, ferner Gleichniffe Chrifti, wenn Platz ift apokalyptifche Bilder, und am unteren Ende jene zuletzt erwähnten Allegorien des Mönchslebens.

Die Art, in welcher uns das Malerbuch vorliegt, läfst zwar nicht entfcheiden, was von feinem Inhalte älteren Urfprunges ift und einer bis in die befferen Perioden der byzantinifchen Kunft zurückreichenden Ueberlieferung feine Entftehung verdankt. Aber es bietet ein merkwürdiges Compendium der chriftlichen Ikonographie, wie fie vielfach nicht nur in der byzantinifchen, fondern auch in der abendländifchen Kunft Geltung hatte.

Mit der Würdigung diefer fchriftlichen Quelle kann man die Ueberficht der byzantinifchen Malerei fchliefsen. Es bleibt nur noch übrig einen Blick auf diejenigen Länder zu werfen, deren Kunft von dem Centrum der chriftlichgriechifchen Welt her direct beeinflufst wurde.

E. Die von Byzanz beeinflufsten Länder.

Einflufs byzantinifcher Kunft.

So lange das byzantinifche Reich die Aufgabe erfüllte, von der Cultur und Kunft des Alterthums foviel zu bewahren, wie fich unter der Umgeftaltung der Verhältniffe fefthalten liefs, war feine Wirkung auf die Völker, die es fich unterwarf, fowie auf diejenigen, welche an das Reich angrenzten und mit demfelben in Berührung kamen, eine aufserordentliche. Da wir uns auf die Malerei befchränken, kommt zunächft die Kunft der Muhammedaner nicht in Betracht, deren Malerei und mufivifche Arbeit fich urfprünglich auf das Ornamentale befchränkte; wo fpäter die Grenze überfchritten wird, liegt dann fchon eine Anregung von der abendländifchen Kunft dem zugrunde. Anders fteht es mit denjenigen Völkern, welche von Byzanz her zum Chriftenthume bekehrt wurden. Den byzantinifchen Stil, immer fchon in Ausartung, findet man in armenifchen Manufcripten wieder. Völlig roh, dennoch unter fichtlichem Einflufs von Byzanz erfcheinen die Miniaturen koptifchen und aethiopifchen Urfprungs [1]). Von den Slaven gehören nur die nordweftlichen Stämme, welche Cultur und Chriftenthum von Deutfchland

Armenifche und koptifche Handfchriften.

1) Proben bei *Weftwood*, Palaeographia sacra.

her empfingen, auch in künftlerifcher Beziehung zu diefem, byzantinifches Kunftgebiet find aber die meiften füdflavifchen Länder, befonders Serbien, während in Croatien und Dalmatien byzantinifcher Einflufs fich mit italienifchem kreuzt. Eine bulgarifche Chronik in der Vaticana (Ruthen. MSS Nr. 1), für Johannes Alexander, König der Bulgaren, um 1350 gefchrieben, zeigt byzantinifchen Stil bei völlig barbarifcher Behandlung, meift mit kurzen, grofsköpfigen Figuren [1]). Die Kirchenmalerei in Serbien ift bis in die neuefte Zeit hinein in einem abgefchwächten byzantinifchen Stile gehalten.

Slaven.

Rufsland.

Auch Rufsland [2]) empfing von Byzanz den chriftlichen Glauben und die Kunft, die zunächft, bis zum 12. Jahrhundert, hier auch ganz in der Hand griechifcher Künftler ruhte. Während die Plaftik aus den Kirchen ausgefchloffen war, wurden diefe über und über mit figürlichen Malereien bedeckt. Unter den Mofaiken find die von Kiew hervorragend, die der byzantinifchen Tradition am nächften ftehn. Daneben finden die Wandmalerei und die Tafelmalerei Aufgaben. Das Ikonoftafion, eine mit Heiligenfiguren überfäete Bilderwand, trennt den Raum der heiligen Handlung von der Gemeinde. Ebenfo gehören Heiligenbilder zur nothwendigen Ausftattung des Haufes. Endlich wird die Miniaturmalerei angewendet, in deren Ornamentik neben den byzantinifchen aber auch eigenthümlich entwickelte afiatifche Motive auftreten [3]). Die Production ift eine ganz maffenhafte und fabrikmäfsige, fie begnügt fich mit rein fchablonenhafter Wiederholung des Hergebrachten. Strenge Feierlichkeit geht überall durch, Greife und ernfte Männer gelingen beffer als weibliche und jugendliche Geftalten; die Darftellung rein menfchlicher Verhältniffe ift diefer Kunft verfchloffen, was befonders die Madonnenbilder zeigen. Wie in den Katakombenbildern fitzt Maria mit erhobenen Händen da, und der Chriftusknabe auf ihrem Schofse, ohne eine Spur kindlichen Ausdruckes, erhebt fegnend die Hand. Von fpäteren und geringeren byzantinifchen Arbeiten laffen fich die ruffifchen oft nur durch ihre Infchriften unterfcheiden, aber auch in diefen erhalten fich einzelne griechifche Ausdrücke. In den älteren Perioden find Kiew, Pfkow, Roftow, Wladimir, Nowgorod, Moskau die Sitze befonderer Schulen.

Die älteren Arbeiten find die befferen. Allmählich fchwinden die Beziehungen zum byzantinifchen Reiche. Schon die Leiftungen des 13. und 14. Jahrhunderts find ftark gefunken, doch am Schlufse diefer Periode wirkte ein Maler *Andreas Rubleff*, auf den fpätere Zeiten mit Verehrung zurückblickten. Nachdem während des 15. Jahrhunderts gewiffe Annäherungen an das Abendland ftattgefunden hatten, und ein neuer Stil, den man Friajsky (wahrfcheinlich »fränkifch«) nannte, fich einzubürgern fchien, trat eine ftarre Reaction ein. In dem von Iwan dem Schrecklichen (1533—1584) gegebenen »Stoglav« ftellt das 43. Capitel Vorfchriften über den Betrieb der Malerei auf. Die Maler, obwohl fie damals grofsentheils dem Laienftande angehörten, ftanden unter

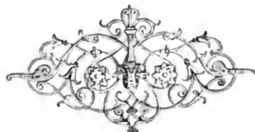
1) *Agincourt* Taf. 61.

2) Ausführlicheres bei *Schnaafe* u. *Unger* a. a. O. — Neue Mittheilungen nach den Forfchungen von *Theodor Bufslaieff* in Moskau hat *J. P. Richter*, Unfere Zeit, Neue Folge, XIII (1877), Heft 19, gemacht.

3) *Victor de Boutovsky*, Histoire de l'ornement russe du X. au XVI. siècle. Paris 1870. 2 Bde. Fol. — *E. Viollet-le-Duc*, L'art russe, Paris 1877.

ftrengfter Bevormundung der Geiftlichkeit. Diefe fchreibt die Gegenftände und deren Behandlung vor, wacht über die Moralität der Maler, hat es in der Hand, ihnen den Betrieb des Gewerbes zu geftatten oder zu unterfagen. Die Bifchöfe allein können einen Schüler zum Meifter ernennen und haben darauf zu fehen, dafs nach den alten Vorbildern gearbeitet wird. Ein Malerbuch, dem vom Berge Athos analog, Podlinnik genannt, forgt für ftrenges Fefthalten der Tradition und der Schablone [1]. In neuerer Zeit nahm immermehr eine Darftellung in ganz kleinem Formate mit fauberen, aber höchft kümmerlichen Figürchen in lebhaften Farben überhand. Der Ton wurde oft fchwerer, im Fleifche einförmig braun, doch mit fcharf eingefetzten Lichtern bei glattem Vortrage. Der Materialprunk fteigerte fich, bis endlich, namentlich feit dem 18. Jahrhundert, die Gewohnheit aufkam, nur die Fleifchpartien zu malen, alles Uebrige aber mit reich verzierten Metallbekleidungen zu belegen. So hat fich in der ruffifchen Kirchenmalerei ein gänzlich herabgekommener, geiftlofer und formlofer byzantinifcher Stil bis in die neuefte Zeit erhalten. Gerade die Schwäche der fpäteren byzantinifchen Kunft, die keine freie Selbftbeftimmung, keinen Ausdruck eigener Empfindungen kannte, aus keinem fchöpferifchen Volksbewufstfein hervorging, fondern ftarr nach Regel und Vorfchrift arbeitete, war dem knechtifchen, eigenen Strebens unfähigen Sinne der Ruffen zugänglich. Nirgends in den flavifchen Ländern hat es die äufserlich übernommene byzantinifche Kunft zu einer felbftändigen Entwicklung gebracht.

1) Vgl. Anhang zu *Schäfer*, das Buch der Malerei u. f. w.



II. PERIODE.

DAS HOHE MITTELALTER.

Vorbemerkungen.

Geſchichtliche Verhältniſſe.

ngefähr mit dem Ende des 10. Jahrhunderts beginnt die Periode des romaniſchen Stiles, die im 13. Jahrhundert abſchlieſst. Mit ihr fällt die bedeutſamſte Zeit des Mittelalters zuſammen: die Ausbildung eines auf neuer Grundlage, dem Lehensweſen, aufgebauten Staatslebens, die Höhe der Kaiſermacht, die in Deutſchland und Italien ſowie in den an Deutſchland grenzenden ſlaviſchen Provinzen, zeitweilig auch in Burgund gebot, aber auch den andern Ländern als Autorität gegenüber ſtand; die gänzliche Verdrängung der byzantiniſchen Herrſchaft aus dem Abendlande; die groſsartigſte Kraftentfaltung der Kirche unter dem Schutze des Kaiſerthums, ihre innere Reform, ihre Auflehnung gegen die weltliche Macht; der verhängniſsvolle Kampf zwiſchen der geiſtlichen und der weltlichen Gewalt, das kühne Uebergreifen jener, das Unterliegen dieſer, aber ihr immer erneuter, unermüdlicher Widerſtand, dem das nationale Element des deutſchen Königthums elaſtiſche Kraft verlieh; das Gipfeln des religiöſen Enthuſiasmus und des phantaſtiſchen kriegeriſchen Geiſtes in den Kreuzzügen.

Romaniſcher Stil.

Die Bezeichnung »romaniſcher Stil« iſt erſt von der neueren Kunſtgeſchichtſchreibung feſtgeſtellt worden und bezieht ſich zunächſt auf die Baukunſt, die, ebenſo wie die romaniſchen Sprachen, vom Römiſchen abgeleitet iſt. Doch dieſer Name iſt auch auf die übrigen bildenden Künſte anwendbar; ſie ſind von gleichem Geiſte durchdrungen und ſtehen unter dem Einfluſſe des architektoniſchen Syſtems, an deſſen Schöpfungen ſie bei den monumentalen Aufgaben ſich unmittelbar anſchlieſsen.

Zurückſtehen von Plaſtik und Malerei.

Aber neben einer ihrer Ziele vollbewuſsten und zu edler Geſetzmäſsigkeit entwickelten Architektur, die in ihrer Weiſe Vollendetes hervorbringt, erſcheinen Plaſtik und Malerei während dieſer Periode noch primitiv. Ihr Betrieb liegt in der Hand von Völkern, die eben erſt der Barbarei entwuchſen. Durch Unterweiſung und Vorbilder lernen ſie zunächſt das rein Techniſche in der

Baukunft wie in verfchiedenen Zweigen des Handwerks; zu denjenigen Fertigkeiten, die ihnen von früher her zu Gebote ftanden, eignen fie fich neue an und bewähren ihre Fähigkeit, die technifchen Erzeugniffe ihrem Stoffe und ihrer Herftellungsart gemäfs zu behandeln, fie charakteriftifch für ihre Beftimmung zu geftalten und zu fchmücken. Sie machen Fortfchritte in der architektonifchen Conftruction, bei welcher die Mängel ihres Wiffens vielfach durch die Praxis aufgewogen werden. Die architektonifchen Einzelformen des Alterthums find bei ihrer einfachen Gefetzmäfsigkeit ihnen im Grofsen und Ganzen fafslich, und fo ahmen fie diefelben nach, keineswegs treu und correct, fondern derb und unbeholfen, aber doch fo, dafs ihre Hauptzüge feftgehalten find. Sie verbinden und verfchmelzen mit diefen die überwiegend geometrifche Ornamentik, die ihnen von Haufe aus eigen war, und zeigen fich fähig, die Formen der Conftruction entfprechend auszubilden. Aber die vorwiegend technifche und ornamentale Kunftrichtung, verbunden mit dem ungefähren Nachbilden eines überkommenen Vorbildes, ift in der Plaftik und Malerei unzureichend. Diefe Künfte, welche die organifchen Formen der Natur zum Gegenftande haben, verlangen die fchärffte Auffaffung durch das Auge, die vollkommene Durchdringung des Objectes, das Verftändnifs feines Organismus, das Aufnehmen der Erfcheinung in das Bewufstfein. Die Roheit und Unbeholfenheit der mittelalterlichen Verfuche geht nicht fo fehr aus dem Mangel an Fertigkeit und Gefchick wie vielmehr aus geiftigen Mängeln hervor, dem Stumpffinn, der die vor Augen ftehenden Erfcheinungen nicht klar zu fehen vermag, weil er fie fich nicht zum Bewufstfein bringt, und der fittlichen Unfreiheit, die das Recht eigener, perfönlicher Auffaffung der Ueberlieferung und der Autorität gegenüber nicht empfindet. Plaftik und Malerei des Mittelalters bleiben daher auf der Stufe des Kindlichen ftehen.

Geiftige Schranken.

Die Kirche war die Lehrerin der Völker, die fie über die Barbarei hinauszuheben fuchte. Sie begründete in ihrer Mitte Zucht, Sitte, geregelte Thätigkeit und theilte ihnen Kunftfertigkeit und ein beftimmtes Mafs des Wiffens mit. Aber zur fittlichen Freiheit erzog fie die Völker nicht, da dem chriftlichen Geifte die Vorftellung von dem Unwerthe des Menfchen, der Unzulänglichkeit feiner Kraft, feiner Abhängigkeit von geheimnifsvoller höherer Macht zugrundelag. Hiermit war die Vorftellung von der Sündhaftigkeit der Natur verbunden, die um ihrer felbft willen kein Gegenftand der künftlerifchen Darftellung fein konnte. Für das Mittelalter blieben Plaftik und Malerei nur eine Art Bilderfchrift, welche denen, die nicht lefen konnten, das Heil verkündigte und überhaupt als Werkzeug geiftiger Mittheilung diente. Die eigentliche Aufgabe der bildenden Kunft: das Geiftige vollkommen in der finnlichen Erfcheinung aufgehen zu laffen, die fich rein an die Anfchauung wendet, blieb für das Mittelalter unlösbar. Während das antike Kunftwerk befriedigt in fich felbft ruht, weil fich geiftiger Gehalt und Form harmonifch entfprechen, kündigt fich in den Schöpfungen des Mittelalters eine Intention an, die nach Ausdruck ringt und das Höchfte offenbaren möchte; fie tritt aber überall mit unzulänglichen Mitteln in verkümmerter Erfcheinung zu Tage.

Vergleich mit der byzantinifchen Kunft.

Auch die byzantinifche Kunft kannte kein felbftändiges Verhältnifs zur Natur, keine freie, perfönliche Auffaffung des Künftlers; ihre malerifchen Schöpfungen werden nicht durch eigene Empfindung und Beobachtung, fondern

durch Ueberlieferung und Autorität beftimmt. Da aber für fie die Tradition des claffifchen Alterthums länger fortlebte, ftand fie damals immer noch auf einer ganz andern Höhe als die abendländifche. Diefe jedoch, von jungen, lebenskräftigen Völkern getragen, ftrebte vorwärts, während die byzantinifche Kunft nur mechanifch fortdauerte und rückwärts ging. Schon inmitten der

Roher Stil.

täppifchen Unbeholfenheit, der Formlofigkeit und Häfslichkeit, welche den Bildern aus dem Anfange unferer Periode anhaftet und fie auf diefer Stufe fogar den Erzeugniffen der Karolingerzeit gegenüber roh erfcheinen läfst, verkünden fich manche Züge naiver Empfindung, mögen fie fich auch unklar, unzulänglich oder übertrieben äufsern. Sie führen allmählich zu Fortfchritten, die zunächft der Technik, dann aber auch dem Stile zugutekommen. Der

Strenger Stil.

glänzende Auffchwung der Baukunft wirkt bahnbrechend für die übrigen Künfte; der an der Gefetzmäfsigkeit der Architektur gefchulte Geift fucht auch bei der Geftaltung der organifchen Natur nach Gefetzmäfsigkeit der Erfcheinung und kann bei der alten Unficherheit und Willkür der Formen nicht ftehen bleiben. Da es ihr aber an felbftändigem Naturgefühl fehlt, behandelt die mittelalterliche Kunft die aus der Natur genommenen Erfcheinungen nicht nach deren eigenen Gefetzen, fondern überträgt auf fie das Gefühl für architektonifche Ordnung und Gefetzmäfsigkeit. An Stelle der fchwankenden Körperverhältniffe, der plumpen Formen, der ungefchickten oder übertriebenen Bewegungen tritt gröfsere Regelmäfsigkeit und Ruhe; der Körper wird nach beftimmten Mafsverhältniffen gebildet, in der Gruppirung und Anordnung wie in den Geberden walten Symmetrie und architektonifche Strenge. In Verbindung mit den Werken der Baukunft gewinnen die übrigen bildenden Künfte eine fichere Haltung. Diefer architektonifche Charakter geht in allen Leiftungen der damaligen Malerei, die fich über das völlig Primitive erheben, durch, auch in den Miniaturen und blofsen Federzeichnungen der Handfchriften; die flüchtigften Producte diefer Art nehmen fich häufig aus, als feien fie für den Schmuck grofser Wandflächen componirt.

Damit ift der erfte grofse Schritt in der mittelalterlichen Kunftentwicklung, derjenige vom rohen Stile zum ftrengen Stile gethan. Auch auf diefer Stufe fteht aber der Künftler noch unter dem Banne des Ueberlieferten, Typifchen, und erft am Schluffe der Epoche beginnen die Beftrebungen, die künftlerifche Auffaffung von diefer Gebundenheit frei zu machen und zu dem Ausdrucke felbftändiger Empfindung und eigener Anfchauung vorzudringen. Aber der freie Stil, zu welchem damit ein Anlauf genommen wird, kann doch auf der Bildungsftufe des Mittelalters noch nicht erreicht werden.

Geiftliche und Laien als Künftler.

Die Ausübung der Kunft lag während der romanifchen Periode grofsentheils in der Hand des geiftlichen Standes, wenn auch die neuere Forfchung nachgewiefen hat, dafs dies keineswegs fo ausfchliefslich der Fall war, wie man früher anzunehmen pflegte.[1] Vielmehr ift unter denjenigen Künftlern unferer Periode, von denen uns Infchriften Kunde geben, die Zahl der Kleriker nicht erheblich, während folche in den Notizen der Gefchichtsquellen ungleich häufiger vorkommen, da eben die Chroniften felber geiftlichen Standes zu fein

1) *Anton. Henr. Springer*: De artificibus monachis et laicis medii aevi, Bonn 1861; auch deutfch in den Mitth. d. k. k. Central-Comm. 1862, S. 1.

pflegten und diejenigen Namen befonders für denkwürdig hielten, die einen Stolz ihrer eigenen geiftlichen Genoffenfchaft bildeten. Die Laienkünftler waren keine freien Leute, fondern Minifterialien, die im Dienfte eines geiftlichen oder eines weltlichen Herrn ftehen konnten. Wird neben einem Namen der Stand als Kleriker nicht ausdrücklich angegeben, fteht hinter demfelben fogar ein Ortsname, der die Heimath, den Wohnfitz bezeichnet, fo kann durchfchnittlich auf einen weltlichen Künftler gefchloffen werden, obwohl in einzelnen Fällen die Heimathsbezeichnung auch bei Klerikern vorkommt, und manchmal nicht blofs Laien, fondern auch Geiftliche fich »Meifter« (magifter) nennen.[1]) Nur eine Technik der Malerei war noch immer ausfchliefslich eine klöfterliche Kunft, die Illuminirung der Handfchriften, weil fie eben unmittelbar mit der Schreibkunft zufammenhing. Zunächft der Kirche und räumlich mit der Bibliothek in Zufammenhang lag das Schreibzimmer (scriptorium), wie wir das auf dem alten Grundriffe des Klofters St. Gallen fehen, und hier wurde auch die Malerei der Handfchriften ausgeführt. Im Uebrigen waren die Klöfter nicht ausfchliefslich die Werkftätten und die Sitze der Ausbildung für die Künftler, wohl aber wegen des ausgedehnten Kunftbetriebes zu kirchlichen Zwecken deren Sammelpunkt und in Folge davon, namentlich diesfeits der Alpen, wo die Tradition des Alterthums geringer war, auch die Stätten höherer Kunftbildung, da eben der Klerus überhaupt als der Träger des Wiffens und der claffifchen Ueberlieferung daftand.

Kunftförderer im höheren Klerus.

Hochgeftellte Geiftliche, Bifchöfe und Aebte, waren die gröfsten Beförderer der Kunft, veranlafsten die Schöpfungen, beauffichtigten fie, fchrieben vor, was zu thun war. Wenn nun aber eine Infchrift oder eine Chronikftelle eine folche Perfönlichkeit als den Urheber eines Kunftwerkes nennt und felbft den Ausdruck *„fecit“* dabei anwendet, fo heifst das noch immer nicht, dafs er felbft Künftler war, fondern nur, dafs er die Schöpfung hervorgerufen, geftiftet, bezahlt hatte. Aber die Förderer wurden in zahlreichen Fällen zugleich Sachkundige, fie kümmerten fich um die Techniken, die für ihre Unternehmungen in Anwendung kamen, führten neue ein, übten die eine oder die andere perfönlich, oft mehrere auf einmal, denn die Bildung des Mittelalters war eine encyklopädifche, und feine Praxis kannte eine Theilung der Arbeit in unferem Sinne nicht.

Bernward von Hildesheim.

Das glänzendfte Beifpiel eines kunfterfahrenen Geiftlichen aus dem Anfange diefer Epoche ift der heilige *Bernward*, Bifchof von Hildesheim. Dafs er zugleich ein gelehrter, den »edleren Studien« hingegebener Mann war, rechtfertigte nach der Auffaffung feines Biographen Thangmar[2]) die Vorliebe, die er daneben für die »geringen, fogenannten mechanifchen Künfte« hatte. Zunächft war er in der Schreibkunft ein Meifter, dann übte er, wie das bei dem Zufammenhange zwifchen Schreiben und Illuminiren nahe lag, die Malerei treff-

1) Zum Beifpiel: *Richardus Mundrichingensis* als Schreiber des Necrologium Reinhardi abbatis aus Klofter Zwifalten (fiehe Ende des folgenden Abfchnittes). — »*Hoc opus fecit Nicolaus sacerdos et magister*«, Infchrift der 1209 vollendeten Kanzel in der Kathedrale zu Bitonto; *H. W. Schulz*, Denkmäler der Kunft des Mittelalters in Unteritalien, B. I, Dresden 1860, S. 76. — »*Bertoldus pictor frater noster*«, Zwif. Chronicon, Mon. Germ. SS. X. p. 103. »*Bertoldus m. n. c. magister pictor*«, Necrol. Zwif., ebenda.

2) Mon. Germ. SS. IV, 758, befonders cap. 1, 5, 6, 8.

lich aus. In anderen Techniken, Metallarbeit, Goldfchmiedekunft, Juvelierarbeit, verfuchte er fich, wenn er es auch nicht immer zur vollendeten Meifterfchaft in ihnen brachte. Dafür liefs er aber alle diefe Kunftzweige in feinen Werkftätten durch begabte Schüler betreiben, die er unterwies und beauffichtigte, auch mit auf Reifen oder an den Hof nahm, damit ihre Erfahrung und Anfchauung fich erweiterten.

Im Kirchendienfte, zu Ehren des Höchften wurden die Arbeiten in folchen Werkftätten des Klerus unternommen; gefchäftliche Rückfichten, materieller Erwerb und Concurrenz kamen niemals in Frage. Mit technifcher Präcifion und treuer Emfigkeit, ohne materielle Sorgen, freudig, aber allerdings auch ohne jenes wahrhaft fpontane künftlerifche Streben, welches die ganze Perfönlichkeit des Menfchen durchdringt und feine Kräfte auf das Höchfte fpannt, arbeiteten die Einzelnen; was fie vollbrachten, wurde in Ehren gehalten, war ein Stolz ihrer Kirche und ward oft der Erwähnung in fchriftlichen Aufzeichnungen werth gefunden. Auch die Künftler aus dem Laienftande, welche für kirchliche Zwecke befchäftigt wurden, ftanden unter geiftlicher Zucht.

Kunftpflege der Höfe.

Neben der Kunftpflege des Klerus ift aber auch diejenige der Höfe nicht zu überfehen, deren Prachtliebe die Kräfte in Bewegung fetzte, fowohl im Dienfte des eigenen Luxus wie zu frommen Stiftungen. Mit den Höfen ftanden die Bifchöfe, damals die höchften Würdenträger des Reiches, die bedeutendften Staatsmänner und Stützen des Thrones, in unausgefetzter Beziehung; der Hof war ein Sammelpunkt, wo das Koftbarfte zu fehen, die beften Mufter auch aus entlegenen Gegenden zu finden waren, und von wo aus neue künftlerifche Anregungen nach den verfchiedenen geiftlichen Sitzen ausftrömten.

Kunftbücher.

Von der in den Klöftern verbreiteten Kunfterfahrung haben wir neben den künftlerifchen auch fchriftliche Zeugniffe; die Tradition war zugleich eine litterarifche, Regeln und Recepte wurden von Gefchlecht zu Gefchlecht überliefert, abgefchrieben, gefammelt und redigirt. Die wichtigfte Schrift diefer

Theophilus.

Art ift des *Theophilus* Schedula diversarum artium[1]), jenes zuerft von Gotthold Ephraim Leffing in feiner Bedeutung gewürdigte Werk. Die ältefte Handfchrift des Buches, in der Bibliothek zu Wolfenbüttel, rührt fchon aus dem 12. Jahrhundert her. Der Verfaffer nennt fich am Eingange felbft einen humilis Presbyter; dafs er ein Deutfcher war, wird durch einzelne deutfche Ausdrücke im lateinifchen Texte bewiefen. Der Name Theophilus ift höchftwahrfcheinlich ein angenommener; nach einer allerdings erft in der Schrift des 17. Jahrhunderts beigefügten Angabe auf dem Titel des zweitälteften Manufcriptes in der Hofbibliothek zu Wien war ein Benedictinermönch Namens *Rugerius* der Autor, und diefer ift, einer fcharffinnigen neueren Hypothefe zufolge, vielleicht identifch mit dem Mönche *Rogkerus* im Benedictinerklofter Helmershaufen an der Diemel, der als der Meifter eines koftbaren, für Heinrich von Werl, Bifchof von Paderborn (1085—1127), gefertigten Tragaltärchens im Domfchatze dafelbft urkundlich genannt wird. Von dem Malerbuche des Berges Athos unterfcheidet der Theophilus fich dadurch, dafs die Vorfchriften weder den Stil noch die Gegenftände und die Anordnung der Bilder, fondern nur

---

1) Neuefte Ausgabe von *A. Ilg* (Einleitung, Text und Ueberfetzung), Quellenfchriften für Kunftgefchichte, VII, Wien 1874.

die Technik in den verſchiedenſten Zweigen der Kunſt und des Kunſtgewerbes betreffen. Auf die Malerei hat weſentlich das erſte Buch Bezug, das von den Stoffen und der Bereitung der Farben, ihrer Miſchung, ihrer Verwendung, um dieſes oder jenes darzuſtellen, handelt, und zwar die Malerei auf Pergament oder Miniaturmalerei ſowie die Wand- und Tafelmalerei umfaſst. Dann iſt von der Bereitung von Blattgold, vom Auffetzen von Gold oder Silber, von der Bereitung von Staniol als Surrogat die Rede. Das Bindemittel für die Miniaturmalerei iſt bei den meiſten Farben Gummi mit Waſſer, bei Spaniſch Grün reiner Wein, bei Minium, Bleiweiſs und Carmin endlich Eigelb. Auf die Wand wird nicht al fresco, auf friſch angeworfenen naſſen Kalk, ſondern auf trockenen, bloſs angefeuchteten Kalk gemalt. Leſſing hatte angenommen, daſs zu Theophilus' Zeit ſchon die Oelmalerei im Betriebe war; ſie wurde aber nur für den Anſtrich verwendet, ohne daſs man die Fähigkeit beſaſs, ſie für eigentlich künſtleriſche Arbeiten zu benutzen. Das zweite Buch behandelt im Anſchluſſe an die Glasfabrication auch die Glasmalerei.

Ein anderes Receptbuch von Bedeutung, leider nur ein ſpärliches Fragment, iſt der Anonymus Bernenſis, Anweiſungen eines unbekannten Autors über die Bindemittel, namentlich die von Theophilus nur kurz berührte Eitempera, und über die Colorirung von Initialen. Der Herausgeber [1]) nimmt bereits das 9. Jahrhundert als Zeit des Autors an; die Handſchrift ſtammt aus dem 11. In dem Werke »Heraclius, über die Farben und Künſte der Römer« [2]), deſſen zwei erſte Bücher mit ihren Anweiſungen in Verſen noch in das 10. Jahrhundert zu ſetzen ſind, behandelt erſt das dritte Buch in Proſa, eine Zuthat aus dem 12. bis 13. Jahrhundert, die Malerei. Anonymus Bernenſis. Heraclius.

Obwohl nun die Nationen des Abendlandes ſich ſchon ſeit der Mitte des 9. Jahrhunderts ſtaatlich geſchieden hatten und ſeitdem eine geſonderte geſchichtliche Entwicklung beſaſsen, empfiehlt ſich doch bei der überſichtlichen Darſtellung der mittelalterlichen Malerei zunächſt den einzelnen Techniken zu zu folgen und dieſem Gange dann die Würdigung deſſen, was die verſchiedenen Nationen geleiſtet haben, einzuordnen. Wohl beſtanden Unterſchiede zwiſchen den Nationen, ja zwiſchen Stämmen, Gauen und ſelbſt einzelnen localen Schulen, aber ſie treten in der Malerei nicht in dem Maſse wie bei der Baukunſt hervor. Die Einheit der Chriſtenheit, welche während dieſer Periode die abendländiſche Welt beherrſchte, war nicht bloſs eine ideale Vorſtellung, ſondern eine Thatſache. Gerade in künſtleriſcher Beziehung zeigt ſich, daſs die Elemente der Bildung überall dieſelben ſind. Nur iſt erklärlich, daſs Deutſchland, der Sitz der Kaiſermacht, das politiſch maſsgebende Land, damals in ſeiner Entwicklung etwas vor den anderen Reichen voraus hatte, obwohl ſeine Civiliſation eine jüngere als diejenige der romaniſchen Völker war. Die übrigen Länder, Frankreich, England, Spanien, ſtehen vorläufig in zweiter Reihe. Italien endlich verlangt ſeiner eigenthümlichen Verhältniſſe wegen eine beſondere Behandlung. Die verſchiedenen Nationen.

1) *Hermann Hagen*, Quellenſchriften VII. als Anhang zum Theophilus.

2) Zuletzt herausgegeben von *A. Ilg*, Quellenſchriften IV, Wien 1873.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Miniaturmalerei.

A. Die ſächſiſche Hofkunſt.

Ottonenzeit.

n Deutſchland beginnt ein geiſtiger Aufſchwung in der Zeit des ſächſiſchen Königshauſes. Die thatkräftigen Herrſcher hatten zunächſt die Aufgabe, das zerrüttete Reich wieder auf feſte Grundlagen zu ſtellen, die Sonderbeſtrebungen niederzuhalten, den Einfällen der Ungarn zu wehren; dazu trat an Otto I. die unabweisbare Forderung heran, in die Wirren Italiens einzugreifen und in Rom das Kaiſerthum wiederaufzurichten. Aber ſchon unter ihm begann eine neue Pflege der Wiſſenſchaft, die, wie in der Zeit Karls des Groſsen, auf dem Studium des claſſiſchen Alterthums ruhte. Gelehrte Italiener, wie Gunzo von Novara und Liutprand von Cremona, wurden an den Hof gezogen, ebenſo betrieben aber auch deutſche Geiſtliche das Studium der antiken Litteratur. Zugleich erwachte eine ſtrengere kirchliche Geſinnung, die der Genuſsſucht und Aeuſserlichkeit im geiſtlichen Stande ein Ziel ſetzte. Erzbiſchof Brun von Köln, der Bruder Otto's I., ſtand als Gelehrter, Staatsmann und Prieſter auf der Höhe der damaligen Bildung; die kaiſerliche Kanzlei wurde eine Pflanzſtätte ausgezeichneter Biſchöfe, und in der Hofſchule wuchs eine ſorgfältig erzogene jüngere Generation heran. Während Otto I. als Kriegsmann aufgewachſen war, erhielten ſein Sohn und ſein Enkel, der zweite und der dritte Otto, eine gelehrte Erziehung. Auch das Studium der griechiſchen Sprache wurde betrieben, ſobald ſich Gelegenheit dazu bot, wie durch Brun von Köln oder durch Herzogin Hedwig von Schwaben, denn auch Frauen nahmen an dem Bildungsleben theil. Nicht immer wuſste man damals die chriſtliche Geſinnung und das Studium des Alterthums in Einklang zu bringen, man trat oft nur unter Scrupeln an daſſelbe heran, aber es trug dennoch ſeine Frucht. Die gewandte Latinität der karolingiſchen Zeit war verloren gegangen; die Literatur, die jetzt neu aufkeimte, konnte ſich nach Jahrzehnten geiſtiger Verſunkenheit die gelehrte Bildung nur mühſam wieder aneignen und blieb in der Form oft ſchwerfällig und überladen; aber ſie hatte zugleich den Vorzug in der gelehrten Sprache einen volkthümlichen Inhalt darzubieten und in ihren Anſchauungen auf vaterländiſchem Grunde zu fuſsen, wofür der Geſchichtſchreiber der Sachſen Widukind von Corvey das hervorragendſte Beiſpiel gewährt.

Eine ähnliche Richtung nahm die Entwicklung der bildenden Kunſt, welche mit dieſem geiſtigen Aufſchwunge zuſammenhängt [1]). Von dem Zuſtande, der in der Malerei des 10. Jahrhundert der herrſchende war, gibt ein Pſalterium in Stuttgart [2]) mit zahlreichen, nur flüchtig colorirten Federzeichnungen einen Begriff; der Stil iſt höchſt barbariſch, die kurzen Figuren mit groſsen Köpfen und unförmigen Händen ſtehen ſchwach auf den Beinen, die Farbe iſt ſehr

Miniaturen des 10. Jahrhunderts.

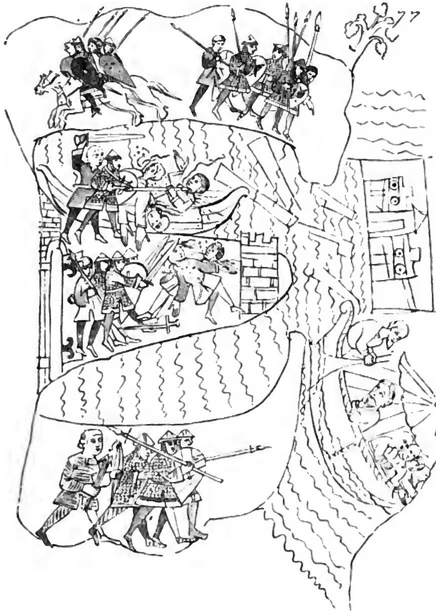


Fig. 66. Tod des Pompejus.
Codex des Lucan, St. Gallen. Aus Rahn.

1) Für dieſen und den folgenden Abſchnitt zunächſt die S. 181 zuſammengeſtellt Litteratur über Miniaturmalerei; ferner *Kugler's* Geſchichte der Malerei, *Schnaaſe's* 4. u. 5. Band, *Waagen's* Handbuch der niederl. u. deutſchen Malerſchulen, Stuttgart 1862. Dazu *Kugler's* Notizen über Bilderhandſchriften in deſſen Kleinen Schriften B. I u. II., *Waagen*: Nachträge zu Kugler's Handbuch, Deutſches Kunſtblatt, I, 1850, und deſſen Kunſtwerke u. Künſtler in Deutſchland, 2 Bände, Leipzig 1843. — Abbildungen bei *Ernſt Förſter*, Denkmale deutſcher Baukunſt, Bildnerei und Malerei, 12 Bände, Leipzig 1855—1869.

2) Oeffentliche Bibliothek, Bibl. fol. 23. — Abbild. bei *J. von Hefner-Alteneck*, Trachten des chriſtl. Mittelalters. Frankfurt 1840—54, I, Taf. 50—53, 74, 75.

fchmutzig, aber die Handlung ftets lebhaft und anfchaulich, oft übertrieben draftifch. In Coftümen und Rüftungen überwiegen noch die antiken Motive. Noch roher find die Federzeichnungen aus der Legende von der Auffindung des Kreuzes in jenem Weffobrunner Codex in München, der das berühmte althochdeutfche Gebet enthält [1]). Für die Auffaffung profangefchichtlicher Scenen find die leicht colorirten Zeichnungen in dem Lucan zu St. Gallen charakteriftifch (Stiftsbibl. Nr. 863). Statt bildmäfsiger Anordnung ift, wie in der ägyptifchen Malerei und Reliefplaftik, eine landkartenmäfsig graphifche durchgeführt, die eben nur den Zweck hat von den Ereigniffen Bericht zu geben. Auf dem Bilde, das die Landung und den Tod des Pompejus bei Pelufium darftellt, ift das Meer mit feinen conventionellen Wellenlinien fowie das Schiff mit feinen Figuren von unten nach oben gerichtet, die übrigen Gruppen entwickeln fich aber auf drei einfpringenden Landzungen alle von links nach rechts (Fig. 66). Dabei find die Vorgänge felbft recht anfchaulich.

Auf fehr tiefer Stufe ftehen auch noch die derb colorirten Bilder in dem Gebetbuche aus Klofter Prüm bei Trier [2]), unter den Aebten Hilderich († 993) und Stephan († 1001) auf Koften des Mönches Wicking gefchrieben. In den flüchtigen erzählenden Bildern tauchen noch manche altchriftliche Reminifcenzen auf. Eine maffenhafte Production, die auf ähnlicher Stufe ftehen bleibt, dauert bis in das 11. Jahrhundert fort.

Evangeliarium St. Ulrichs. Schon vorher tritt aber wieder ein merklicher antiker Einflufs in dem Evangeliarium des heiligen Ulrich, Bifchofs von Augsburg (923–973), in der Münchener Bibliothek hervor [3]). Die Evangeliften, im Faltenwurf fchwach, find doch ausdrucksvoll bewegt, in Händen und Füfsen beffer verftanden; ein Kopftypus mit ftarken Backenknochen und weitgeöffneten Augen geht durch. Die Behandlung ift fauber, die Modellirung forgfältig. In Thronen, Einfaffungen, Draperien ift Gold und Silber verwendet, in den Initialen walten Roth und Grün vor.

Hofkunft. Diefes Werk ift aber nur die Vorftufe einer neuen Richtung, die noch im Laufe des 10. Jahrhunderts ins Leben tritt und unter Einflufs überlegener Vorbilder einen plötzlichen und ftaunenswerthen Fortfchritt zeigt. Ihre Denkmäler find wieder, wie in der Karolingerzeit, Erzeugniffe einer Hofkunft, die aus der unmittelbaren Umgebung des Kaiferhaufes oder aus berühmten Klöftern, welche mit diefem in nahen Beziehungen ftanden, hervorgingen.

Beziehung mit Italien. In der Zeit der Karolinger hatte Italien den Germanen die claffifche Ueberlieferung vermittelt, und auch jetzt war gewifs der Verkehr mit diefem Lande förderlich. Wir finden nicht nur Gelehrte, fondern auch Künftler italienifchen Urfprungs am Hofe, wie einen Maler *Johannes*, den Otto III. zur Decoration der Palaftcapelle nach Aachen berufen hatte, und der fpäter in Lüttich zu arbeiten

1) Staatsbibliothek, Cimel. 20. — Abb. bei *Kugler*, kl. Schr. I, 76, und *Sighart*, Gefch. der bild. Künfte im Königreich Bayern, München 1862, S. 50.

2) Paris; bibl. nat. lat. 9448. — Abb. *Labarte* Taf. 70.

3) Cimel. 53. — Die zwei erften Evangeliftenbilder enthalten die Unterfchrift: Deus propitius esto Uodalrico peccatori. Ein verwandtes Evangeliarium im British Mufeum (Harleian 2970) mit gleicher Infchrift.

fortfuhr. Nach dem Berichte der Gefchichtsquelle, die von ihm handelt [1]), verlieh ihm der Kaifer ein Bisthum in Italien, das aber Johannes dann wegen unwürdiger Anforderungen in Stich gelaffen hatte. Indeffen war die italienifche Kunft damals zu wenig productiv und technifch zu fehr gefunken, um einen entfcheidenden Einflufs üben zu können. Wirkungsvoller war dagegen ein gewiffer vorübergehender Einflufs von Byzanz her, den die fächfifche Hofkunft erfuhr.

Freilich waren die Völker des Abendlandes nicht nur räumlich von Byzanz getrennt, fondern den Griechen auch in Glauben und Sitte entfremdet; dem Hochmuth derfelben fetzten fie fchroffe Abneigung entgegen, wie denn Widerwille und Erbitterung aus dem Berichte Liudprands reden, der als Gefandter Ottos I. an den byzantinifchen Hof gekommen war. Dennoch erkannte das Abendland die byzantinifche Bildung und Kunftfertigkeit an, und deren prächtige Erzeugniffe waren eine beliebte Waare, die überall begehrt und gefchätzt wurde. Beziehungen zu Byzanz.

Auf die Anregung durch derartige künftlerifche Mufter fcheint fich aber der byzantinifche Einflufs befchränkt zu haben. Spuren von der Thätigkeit griechifcher Künftler find wenigftens diesfeits der Alpen kaum zu conftatiren. Eine folche könnte nur vorübergehend und vereinzelt ftattgefunden haben ohne eine weitere Einwirkung zu üben. So wurde, nachdem Hedwig, die fpätere Herzogin von Schwaben, noch als Kind für einen griechifchen Prinzen beftimmt worden, nebft Sprachlehrern auch ein Eunuch, der ihr Bildnifs malen follte, gefchickt [2]). Ferner fammelten fich an verfchiedenen Orten, ebenfo wie Schottenmönche, auch griechifche Mönche an [3]). Wandernd zogen einzelne Griechen durch die Länder und verlangten manchmal Aufnahme in die Genoffenfchaft abendländifcher Klöfter [4]), und es ift immerhin möglich, dafs unter diefen Mönchen auch Künftler vorkamen. Aber wichtiger war jedenfalls der Handelsverkehr, und bedeutungsvoll für die Bekanntfchaft mit byzantinifcher Kunft wurde in Deutfchland erft die Vermählung Ottos II. mit der griechifchen Prinzeffin Theophano. Mit grofsem Geleite und mit prächtigen Gefchenken war fie gekommen [5]), und damit lernte ein Gefchlecht, deffen Verftändnifs durch die geiftigen Beftrebungen der Zeit geweckt war, die verfeinerten Sitten und Lebensbedürfniffe der Griechen wie ihre glänzenden Fertigkeiten in den verfchiedenften Techniken kennen. Während die Production älterer Richtung in Deutfchland ruhig fortdauerte, tritt plötzlich in Arbeiten, die in der Umgebung des Hofes entftanden waren, ein neuer Gefchmack auf. Er ift in den Elfenbeinfchnitzereien der Buchdeckel, den Leiftungen der Goldfchmiedekunft und des Email nachweisbar, endlich auch in der Illumination einer Anzahl von Codices, die grofsentheils für Perfönlichkeiten des Königshaufes felbft hergeftellt waren. Griechifche Heirath.

1) Vita Balderici ep. Leod. cap. 13 f. Mon. Germ. SS. IV, 628 f.

2) Cafus Scti. Galli. Mon Germ. SS. II, S. 123.

3) So in Toul unter dem Bifchof St. Gerard (967—994) Mon. G. SS. IV, S. 501.

4) Mon. Germ. SS. IV, S. 445, 452.

5) Widukind III. cp. 74, Benedicti Chronicon cp. 38, Thietmar II. cap. 9; Mon. G. SS. III.

Evangeliarium, Paris.

Vielleicht das älteſte iſt ein Evangeliarium in Goldſchrift zu Paris[1]), in welchem das Blatt mit den Initialen zum Matthäustexte vier Goldmedaillons der drei erſten Herrſcher aus dem ſächſiſchen Hauſe, König Heinrichs (zweimal), Ottos I. und Ottos II., enthält[2]). Es mag daher in die Zeit des Letzteren oder ſeines Sohnes fallen. Von einem durch Otto II. nach Magdeburg geſtifteten Buche mit ſeinem und Theophano's Bilde auf dem Deckel wiſſen wir nur durch Thietmars Bericht[3]), aber in entſprechender Weiſe erſcheinen der junge Otto III. und ſeine Mutter Theophano in getriebener Arbeit auf



Fig. 67. Die huldigenden Länder. Evangeliarium, München.

Evangeliarium, Gotha.

dem Deckel eines Evangeliariums in Gotha[4]), das aus Echternach im Luxem-

1) Bib. nat. lat. 8851. — Bei *Labarte* iſt irrthümlich die Nr. 10558 angegeben; früher Suppl. lat. 667.

2) Henricus rex Francorum. Otto imperator aug. Romanorum. Otto minor imperator augustus.

3) III. cp. 1. Mon. Germ. SS. III. Im Muſeum des Hôtel de Cluny zu Paris ſind auf einem Elfenbeinrelief (Nr. 387) Otto II., in bärtigem Typus, und Theophano vor Chriſtus dargeſtellt, der ihnen die Kronen des Lebens auffetzt, während unten adorirend der Stifter des Werkes, Johannes, kniet. Abgebildet bei *Louandre*, Arts somptuaires.

4) Herzogl. Bibl. Nr. 19. — Vgl. *Rathgeber*, Beſchreibung des herzogl. Muſeums zu Gotha, S. 6. Abbildung des Deckels bei v. *Quast* u. *Otte*, Zeitſchrift f. chriſtl. Archäologie und Kunſt, II. *Quast*

burgifchen, jenem durch feine frühromanifche Kirche wie durch feine Bilderhandfchriften kunftgefchichtlich hochbedeutenden Klofter, ftammt. Diefer Codex, gleichfalls in Goldfchrift, ift noch reicher an Bildern als der vorige und fteht ihm künftlerifch nur wenig nach. An beide Werke fchliefst fich ein Evangeliarium in München (Cimel. 58) mit grofsem Dedicationsbilde (Bl. 23^{verso} und 24^{recto}) an (Fig. 67 und 68). Auf dem Blatte rechts thront ein jugendlicher bartlofer Kaifer, dem zwei Bifchöfe und zwei Krieger zur Seite ftehen; links fchreiten vier huldigende Frauengeftalten heran, Roma, Evangeliarium Otto's III München.



Fig. 68. Kaifer Otto III. Evangeliarium, München.

Tribut in einer Schale darreichend, Gallia mit einem Palmzweige, Germania mit dem Füllhorn, Slavinia mit goldener Kugel oder Scheibe. Das Buch gehört zu den Codices, die einft durch Schenkung Heinrich's II. nach Bamberg gekommen waren, und fo hat man den dargeftellten Kaifer meift für Heinrich gehalten [1]). Diefer aber erfcheint in anderen Bamberger Handfchriften mit

hat richtig ausgeführt, dafs hier, wo Otto rex und Theophano imperatrix genannt wird, nur Otto III. gemeint fein kann. Otto II. war fchon 967 bei Lebzeiten feines Vaters zum Kaifer gekrönt worden, Otto III. empfing die Kaiferkrone am 21. Mai 996, und die Geftalt auf dem Deckel kann wohl einen Jüngling unter 17 Jahren darftellen. — Proben von den Miniaturen bei *Hefner*, Trachten, I. Taf. 57.

1) So *Giesebrecht*, Gefch. der deutfchen Kaiferzeit, II (4. Aufl. S. 609), mit Titelblatt nach der Abbildung bei *E. Förfter*, Denkmäler deutfcher Baukunft u. f. w., II. — Vgl. auch Abb. bei *Cahier*,

ftärkerem Gefichte und kurzem Vollbart, und da das Mittelalter, zwar unfähig ein Porträt zu geben, doch ftets in folchen Bildern einen beftimmten und bezeichnenden Typus fefthielt, mufs man hier Otto III. erkennen, für welchen ebenfo die Jugendlichkeit wie das Voranfchreiten der Roma unter den huldigenden Provinzen am Platze ift. Auch ftimmt künftlerifch der Codex mehr mit dem erwähnten zu Gotha, als mit den anderen, ficher für Heinrich II. gefertigten in München überein. Endlich ift nachgewiefen, dafs auch andere von Heinrich nach Bamberg gefchenkte Handfchriften aus der Bibliothek Otto's III. herrührten [1]). Zu derfelben Gruppe gehört endlich das Evangeliftarium des

Evangeliftarium Egbert's von Trier.

Erzbifchofs Egbert von Trier (977—993) in der Stadtbibliothek dafelbft, zu Reichenau von den Mönchen *Kerald* und *Heribert* hergeftellt, die auf dem Dedicationsbilde dem Erzbifchofe das Buch überreichen [2]).

Griechifche Infchriften.

Zu den Eigenthümlichkeiten diefer Bücher gehört zunächft, dafs auf den Bildern aufser lateinifchen mitunter auch griechifche Infchriften, meift aber incorrect gefchrieben, vorkommen, wie auf dem erften Blatte des Evangeliariums in Paris [3]). In dem zu Gotha enthält die Seite mit den Initialen des Lucasevangeliums Nachbildungen griechifcher Münzen mit Kaiferbildniffen bei fehlerhafter Orthographie des Namens Conftantin in der Umfchrift (*ΚΩΝCΘΑΝΘΙΝ*). Einen ungewöhnlichen Schmuck bilden in diefem Codex ferner die

Nachbildung griechifcher Koftbarkeiten.

grofsen farbigen Nachbildungen orientalifcher Stoffmufter mit Ornamenten und ftilifirten Thieren, die ftets vor dem Anfang eines jeden Evangeliums über zwei ganze Seiten hingehen. Man fieht, der Maler war nicht etwa ein Grieche, fondern ein abendländifcher Künftler, vor deffen Augen die von Byzanz gekommenen Koftbarkeiten ausgebreitet lagen.

Architektonifches.

Die umrahmende Architektur der Canones, deren Charakter fchon in der altchriftlichen Kunft feftgeftellt worden war, ift hier mit befonderer Schönheit und Präcifion gehandhabt und zeigt im Einzelnen bereits die reichften Motive romanifcher Baukunft. Die Säulen mit goldenen oder farbigen Schäften find fchlank, mitunter gerade oder fpiralförmig cannelirt und werden oft von Thierpaaren oder kauernden Menfchengeftalten getragen; in den Capitellen überwiegen ftark ausladende Kelchformen, die Akroterien über den Bögen und Giebeln beftehen aus fymmetrifch geftellten Thieren, Löwen, Panthern, Fafanen, Reihern, Füchfen, die von Trauben nafchen, oder auch aus Steinmetzen bei ihrer Arbeit, Winzern, Schützen, Kentauren. Am prächtigften find die Architekturen mit fchöner Bogenftellung, Blendarcaden, Zahnfchnittfriefen und zurückgefchlagenen Vorhängen, die fich im Parifer Codex Aureus als Gehäufe über den einzelnen Evangeliftenbildern erheben und im Tympanon die Symbole derfelben enthalten (Fig. 69). Auch die prächtigen Throne, wie derjenige

---

nouveaux mélanges d'archéologie, curiosités mystérieuses. Das Richtige fchon bemerkt von *Lenormant* bei *Cahier* u. *Martin*, mélanges I, 186. Hier wird auch ein Evangeliarium Otto's III. aus dem Domfchatze in Aachen, fpäter im Privatbefitze dafelbft, erwähnt, von welchem *Hefner*, Trachten, Taf. 47 f., Proben giebt: Der Kaifer thront in der Mandorla, von der Hand Gottes gekrönt und von den Symbolen der Evangeliften umgeben, eine kauernde weibliche Geftalt trägt feinen Fufsfchemel, feitwärts zwei verehrende Fürften, tiefer zwei Krieger und zwei Geiftliche.

1) Giefebrecht II, 601; I, 850, 877.

2) *Mone* in der Zeitfchrift für Gefchichte des Oberrheins, III, Karlsruhe 1852 S. 11.

3) Spuren, aber nicht mehr lesbar, auch auf dem erften Bilde des Codex in Gotha.



Fig. 69. Marcus.
Aus dem Codex Aureus. Paris.

Kaiſer Otto's, ein Stuhl mit gekreuzten Beinen und Thierköpfen (vgl. Fig. 68), die Pulte, Kiſſen und Teppiche ſind ſtets mit gröſster Sorgfalt ausgeführt, nur macht die Perſpective dem Maler zu ſchaffen, wie denn in dem Pariſer Codex der Sitz des Johannes faſt im Profil, aber die Lehne von vorn erſcheint Sonſt werden die Umrahmungen der Bilder durch romaniſches Blattwerk oder farbiges Mäanderornament gebildet und öfter mit Medaillons geſchmückt, welche Perſonificationen, die vier Cardinaltugenden, die vier Elemente, die vier Himmelsgegenden enthalten. Neben aller anderen Ornamentik iſt hier endlich die in der Karolingerzeit entwickelte, den Byzantinern unbekannte Ausbildung der Initialen mit Blattwerk, Geriemſel und phantaſtiſchen Thieren in der gröſsten Pracht und Schönheit feſtgehalten.

Initialen.

Dies Alles thut hinreichend dar, daſs nicht die Theilnahme griechiſcher Künſtler bei dieſen Arbeiten vorausgeſetzt werden kann, ſondern daſs nur der Eindruck importirter Kunſtwerke ſowie der Einfluſs einer auf edlen Luxus gerichteten Zeitſtrömung zu dem künſtleriſchen Aufſchwunge geführt hatten. Die bildlichen Darſtellungen beſtätigen das. Zunächſt iſt die Technik erheblich verbeſſert, die überwiegend zeichnende Manier durch eine breite, paſtoſe Guaſchmalerei in lichter und ziemlich kühler Haltung erſetzt, bei ſtarker Anwendung gebrochener Töne und feinem Sinne für Harmonie der Farbe; der Fleiſchton iſt meiſt gelblich mit mäſsiger Schattirung. Die Unſicherheit der Proportionen iſt überwunden, und man kann, wie in der Technik, ſo auch in den maſsvoll ſchlanken Verhältniſſen der Figuren und dem claſſiſchen Stile der Gewandung, vielleicht ein Studium byzantiniſcher Muſter wahrnehmen. In dem Pariſer Codex iſt die Gewandung am beſten verſtanden, ſonſt oft im Einzelnen kleinlich und ſchablonenhaft bei zu mechaniſcher Vereinfachung der antiken Motive. Die groſsartige Würde der Einzelfiguren, wie ſie dem religiöſen Ernſte dieſer Zeit angemeſſen war, weiſt auf dieſelben Vorbilder. Meiſtentheils ſind zwar die Köpfe einförmig und kunſtlos; doch im Gegenſatze zur völligen Ausdrucksloſigkeit der Geſichter in karolingiſchen Manuſcripten iſt zum Beiſpiel der thronende Chriſtus im Pariſer Codex (Bl. 1) von einem Zuge edler Begeiſterung durchdrungen; auch die Evangeliſten ſind hier, wie in den andern Büchern, feierlich und bedeutungsvoll, Johannes erſcheint ſogar pathetiſch, als ob er von einer plötzlichen Erleuchtung durchdrungen ſei. Gleichzeitig tritt aber die Selbſtändigkeit den Byzantinern gegenüber in dem Marcus mit mönchiſch geſchorenem Haupte, prieſterlichem Gewande und beinahe individuellen Zügen hervor (Fig. 69). Auch die monſtrös ausladenden Kinnladen der perſonificirten Länder auf dem Münchener Dedicationsbilde (Fig. 67) haben mit griechiſchen Typen nichts gemein. Chriſtus erſcheint in den drei erwähnten Handſchriften und ebenſo in den meiſten übrigen, die wir dieſer Gruppe anſchlieſsen werden, regelmäſsig jugendlich und bartlos, wie ihn auch die Karolingerzeit vorzugsweiſe dargeſtellt, während in der byzantiniſchen Kunſt bereits der bärtige Typus die Herrſchaft gewonnen hatte.

Technik und Stil.

Einen groſsen Reichthum erzählender bibliſcher Bilder enthalten die Evangeliarien in München und Gotha ſowie das Evangeliſtarium in Trier. Der Codex in Gotha läſst den Evangeliſtendarſtellungen ſtets vier Seiten mit Bildern in drei Reihen vorangehen, die vor Matthäus die Kindheitsgeſchichte Chriſti bis zum Antritt des Lehramtes, vor Marcus den Wandel und die Wun-

Erzählende Bilder.

der des Herrn, vor Lucas Chrifti Gleichniffe, vor Johannes fein Leiden und feine Auferftehung behandeln. Auch in den zwei anderen Büchern, deren Compofitionen meift gröfser find, ift die Auswahl der Momente eine ähnliche, ja die Motive ftimmen nahezu überein. Auch in ikonographifcher Hinficht ift aber, trotz häufiger Uebereinftimmung der Auffaffung mit den Befchreibungen im Malerbuche vom Berge Athos, ein neuer byzantinifcher Einflufs kaum nachzuweifen, denn eine ähnliche Auswahl und Auffaffung der Scenen war fchon in der Karolingerzeit getroffen worden, etwa im Aachener Evangeliarium Lothars, und ihre confequente Feftftellung ift jetzt in erfter Linie der ftrengeren theologifchen Zeitrichtung zu danken.

Um das Ikonographifche, foweit es in den Kreis unferer Darftellung fällt, hier ein für allemal im Zufammenhange zu berückfichtigen, wollen wir die evangelifche Bilderreihe diefer drei Codices durchnehmen [1]). Den Anfang macht die Verkündigung Marias (G. M. T.), der die Vermählung mit Jofeph (M.) oder noch häufiger fogleich die Heimfuchung (G. T.) folgt. Dann kann der Traum des Jofeph (T.) dargeftellt fein. Bei Chrifti Geburt (G. M. T.) liegt Maria als Wöchnerin auf dem Lager, in ihrer Nähe, unverhältnifsmäfsig grofs, in Windeln gewickelt, das Kind. Jofephs Nachdenklichkeit bei diefem Ereignifs wird oft durch feine Geberde deutlich ausgedrückt (T.). Meift deuten Gebäude die Stadt Bethlehem an, und Ochs und Efel fchauen aus dem Stalle heraus; die Verkündigung der Hirten ift ftets mit diefer Scene combinirt. Die Anbetung der Könige (G. M. T.) findet unter einem Prachtgebäude ftatt; fie tragen Stiefeln und kurze Tunica, aber gewöhnlich Kronen, nicht mehr phrygifche Mützen. Daneben kann noch ihr Spähen nach dem Sterne (T.) oder ihr Traum und Wegritt (G.) zu fehen fein. Mitunter folgt die Darftellung im Tempel (G. T.), der Traum des Jofeph und die Flucht nach Aegypten (G.). Bei dem Kindermorde (G. M. T.) ift ftets der thronende Herodes dargeftellt, der den Befehl dazu gibt. Bot diefe Scene auf der damaligen Kunftftufe auch befondere Schwierigkeiten durch die Lebhaftigkeit der Action, wurden viele Geberden verzerrt, geriethen die nackten Kinder oft ungefchlacht, fo zeigen fich doch gerade hier manche Motive ergreifender Trauer in einigen halbnackten verzweifelten Frauengeftalten (M. T.). Auf den lehrenden Knaben im Tempel (M. T.) folgt die Taufe des Herrn (G. M. T.), bei welcher die Wellen des Fluffes wie ein Berg um die Geftalt Chrifti bis an feine Bruft emporfteigen, und meift zwei Engel mit feinen Gewändern wartend zur Seite ftehen; dann die Verfuchung (G. M.), in mehrere Momente zerlegt; der Teufel ift hier in nicht unedler dämonifcher Auffaffung gehalten, in menfchlichen Formen, nur fahl braun und mit Flügeln, blofs mit einer Purpur-Chlamys bekleidet.

Kindheit Chrifti.

Die Berufung verfchiedener Apoftel fowie die Hochzeit zu Cana (G. T.) eröffnen nunmehr die eigentliche Wirkfamkeit des Herrn. Wir fehen ihn hierauf bei der Bergpredigt, einer in zwei Reihen zerlegten Compofition, bei welcher oben in der Nähe des Heilandes die Apoftel fitzen, unten das Volk,

Wandel und Wunder Chrifti.

1) Abkürzungen in Klammern: G. Gothaer, M. Münchener, T. Trierer Handfchrift. — Eine vergleichende Ueberficht der Gegenftände in der Gothaer und Trierer Handfchrift fowie in dem Codex Heinrich's III. zu Bremen ift fchon gegeben worden von H. A. Müller in deffen fpäter citirtem Auffatze, Mittheilungen der Centralcommiffion 1862.

Männer und Frauen (M.). Dann kommen die Wunder Chrifti: die Heilung des Ausfätzigen (G. M. T.) nebft deffen Reinigungsopfer (M.), der Hauptmann von Capernaum vor dem Herrn, (G. T.), eine Scene voll dramatifchen Ausdrucks, der auch die Heilung vom Sohne des Königifchen als befondere Scene fich anfchliefsen kann (T.); die Heilung des Blinden (G. T.), des Blindgeborenen (G. M. T.), hinter dem auch der Quell (Aqueductus Syloae) zu fehen ift, in welchem er fich zu wafchen hat, ein hoher, gemauerter Brunnen mit einem Pfau als Wafferfpeier (T.); das cananäifche Weib (G. T.) mit trefflichem Ausdrucke befcheidenen Flehens (T.), die Heilung der Blutflüffigen (G. M. T.), des Gichtbrüchigen am Teiche (G. T.), des vom Dache herabgelaffenen Gichtbrüchigen (G.), des Wafferfüchtigen (G. M.), der Schwiegermutter Petri (G. M.), des Mannes mit der verdorrten Hand (T), der zehn Ausfätzigen, von denen nur der Samariter umkehrt und dankt (G.); die Austreibung der Teufel, die höchft anfchaulich auf den Schweinen reiten und mit ihnen in das Waffer fpringen (G. M. T.); die Erweckung des Mädchens (T.), des Sohnes der Wittwe (G. M.); die wunderbare Speifung (G. M. T.), ftets ganz fymmetrifch, in monumentalem Stile componirt; Chriftus auf dem Schiffe fchlafend (G. M. T.), mit Perfonification der Winde durch dunkle gehörnte Köpfe, Chriftus auf dem Waffer wandelnd und dem Petrus die Hand reichend (T.); endlich die Erweckung des Lazarus (G. M. T., der noch immer wie eine Mumie in die Leichentücher gewickelt, aufrecht im Grabe fteht, während Martha und Maria auf den Knieen, erftauntes Volk und ein Mann, der fich die Nafe zuhält, die Compofition vollenden.

Von anderen Ereigniffen aus dem irdifchen Wandel des Herrn kommen zunächft die Unterredung mit der Samariterin (G. T.) und die Losfprechung der Ehebrecherin (G. T.) vor; Magdalena trocknet die Füfse Chrifti mit ihrem Haare in Gegenwart der Martha und mehrerer Apoftel (M. T.); Chriftus, der von Apofteln umgeben dafitzt, ftraft die Pharifäer mit ftrengen Worten (T.); er verjagt die Wechfler aus dem Tempel (M. T.), er fegnet den Petrus in Gegenwart der übrigen Apoftel und übergibt ihm die Schlüffel (M.); er ruft fein Wehe über Jerufalem, wobei unten die Belagerung der Stadt nebft der Mutter, die ihr eigenes Kind fchlachtet, zu fehen ift (M.); er rühmt das Schärflein der Wittwe (M.), er verkündet den Juden, dafs er den Tempel in drei Tagen wieder aufbauen werde, wobei ein Prachtbau den Hintergrund bildet (T.); Chriftus fegnet die Kinder, eine unter einem Bogen edel und fymmetrifch entwickelte Compofition (M.); die Verklärung Chrifti, der mit feierlich erhobenen Händen dafteht, während über ihm die Hand Gottes erfcheint, und die Betroffenheit der Jünger anfchaulich zum Ausdruck kommt (M.). Der evangelifchen Gefchichte ift auch wohl der Tanz der Herodias nebft der Enthauptung des Johannes eingereiht (M.).

Gleichniffe. Von den Gleichniffen kommt zunächft das vom barmherzigen Samariter vor, deffen verfchiedene Momente in einem Bilde vereinigt find (M.); dann die Parabel vom Weinberge des Herrn, die in vielen Epifoden mit gröfster Ausführlichkeit erzählt wird (G.); das Gleichnifs vom Gaftmahl, das oben ftattfindet, während in zwei unteren Reihen die fich Entfchuldigenden fammt den Gründen, auf die fie hinweifen, der Villa, den Ochfen, der jungen Gattin, dargeftellt find, und andrerfeits die Armen und die Krüppel aufgegriffen werden (G.).

In entſprechender Weiſe wird bei der Erzählung von dem tafelnden Reichen und dem armen Lazarus der Vorgang ſelbſt durch zwei untere Bilderreihen mit dem Tode der beiden, der Seele des Armen in Abrahams Schoſse und der Seele des Reichen in der Hölle ergänzt (G).

Die Ereigniſſe aus der Paſſion werden durch den Einzug in Jeruſalem eröffnet (G. M. T.), bei welchem ſtets Zachäus auf dem Baume zu ſehen iſt, und der Maler, ohne einen Begriff von Perſpective, meiſt die Leute, die ihre Gewänder vor dem Eſel ausbreiten, nicht anders als in einer untern Reihe, von der ſie nach oben emporlangen, unterzubringen wuſste. Die Fuſswaſchung (M. T.) iſt eine der ſchönſten Compoſitionen, ein ſtattliches Gebäude bildet ihren Hintergrund, die Motive der gut gruppirten Apoſtel ſind höchſt mannigfaltig, in einem Jünger, der ſeine Sandalen löſt, taucht noch ein völlig claſſiſches Motiv auf, und die abwehrende Geberde des Petrus iſt ausdrucksvoll. Das Abendmahl kommt in keinem dieſer drei Bücher vor. Auf das Gebet am Oelberge (M.) folgt die Gefangennehmung (G. M. T.), bei welcher der Judaskuſs, die Verwundung und die Heilung des Malchus ihre Stelle finden, und der Ausdruck des Zornes in Petrus, des Schmerzes in Chriſtus oft lebendig iſt. Nach Chriſtus vor Kaiphas ſieht man die Verleugnung Petri (G. M. T.), Chriſtus vor Pilatus (M. T.), die Geiſselung (G. T.) die Dornenkrönung (G.), das Ecce-homo, das ſich zu einer gröſseren dramatiſchen Compoſition erweitert (T). Die Kreuztragung iſt ſo aufgefaſst, daſs Simon von Cyrene allein mit dem Kreuze ſchreitet und hinter ihm Chriſtus einhergeführt wird (G. T.). Uebereinſtimmend, wenigſtens in allen Hauptzügen, iſt in den drei Büchern die Kreuzigung dargeſtellt (G. M. T.)[1]; Chriſti Kreuz iſt golden und unterſcheidet ſich durch ſeine Form von den bloſs T-förmigen Kreuzen der Schächer. Alle Gekreuzigten ſind mit langer Tunica bekleidet, Chriſtus meiſt mit purpurner; er iſt mit vier Nägeln befeſtigt, ohne Fuſsbrett. Oben erſcheinen die Scheiben mit den weinenden Bruſtbildern von Sonne und Mond, am Fuſse des Kreuzes würfeln zwei Kriegsknechte auf Chriſti Mantel, ſeitwärts ſind Longinus und Stephaton mit der Lanze und dem Schwamm, oder wenigſtens einer von ihnen, zu ſehen, etwas entfernter ſtehen Maria und Johannes; zwei Knechte mit Hämmern, die Beine der Schächer zu zerſchlagen (G.) können endlich beiderſeits die Compoſition ſchlieſsen. Dieſe letzte Epiſode ſammt dem Longinus und dem Tode des Herrn kann aber auch noch zu einer beſondern zweiten Darſtellung ausgebildet ſein (T.). Nun folgen die Kreuzabnahme durch Joſeph und Nicodemus ſowie die Grablegung (G. M. T.). Vor den Frauen am Grabe ſitzt der Engel in langer Tunica auf dem Deckel und erhebt verkündend die Rechte, während die Linke ein Scepter hält (G. M. T.) Es folgen verſchiedene Erſcheinungen des Auferſtandenen (T., meiſt auch G.), der Gang nach Emaus, das Brodbrechen daſelbſt, der Heiland unter den Apoſteln, die Offenbarung am See Tiberias, Magdalena im Garten zu Chriſti Füſsen (G. M. T.), Thomas Chriſti Wundmale anrührend (G. M. T.). Nach der Auferſtehung iſt der Heiland meiſt in weiſse Tunica und hellgrünen Mantel gekleidet (T.). Dann ſehen wir

Paſſion.

Kreuzigung.

Der Auferſtandene.

1) Vgl. hierzu: *Otte* u. *E. aus'm Werth*, Zur Ikonographie des Crucifixus, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft XLIV, XLV mit Abbildung (T.), Taf. XII, und Nachträge Heft XLVII, XLVIII mit Abb. (G.) Taf. XV.

Chriftus, der die elf Apoftel zu ihrem Lehrberuf ausfendet (M. T.); endlich die Himmelfahrt (G. T.), eine grofse, würdevoll aufgebaute Compofition. Chriftus mit dem Kreuzesfcepter in der Linken fchwebt innerhalb einer Mandorla in die Höhe und ergreift mit der Rechten die Hand Gottes, die ihn emporzieht; unten deuten zwei Engel feierlich auf den Heiland, während Maria und die elf Apoftel mit ausdrucksvollen Geberden daftehen (T.).

Zeit Heinrichs II Bamberger Codices.

Die Impulfe, welche die deutfche Malerei in der Zeit Ottos II. und Ottos III. empfangen, dauern noch eine Zeit lang fort, doch nicht mehr in der ehemaligen Kraft. Eine zweite Gruppe von Handfchriften, die Prachtcodices, welche König Heinrich II. in dem Bamberger Dom geftiftet, fteht der erften Gruppe nahe, ift aber in der Behandlung etwas mechanifcher. Die Ausbildung der Architektur in Canones und Umrahmungen ift diefelbe, ein Schachbrettmufter tritt ftellenweife als Grund auf, die Initialen find im gleichen Stile, aber häufig etwas gröber ausgeführt. Die Figuren find oft mehr in die Länge gezogen bei kleinen Köpfen mit lahmeren Motiven. Die Auffaffung der heiligen Gegenftände ift meiftens diefelbe; bei Chriftus überwiegt noch der jugendliche, bartlofe Typus, tritt aber nicht mehr ausfchliefslich auf. Griechifche Infchriften kommen auf den Bildern noch vor, aber feltener.

Dedicationsbilder.

Zu dem Merkwürdigften gehören wieder die Dedicationsbilder. In dem grofsen Evangeliftarium (München, Cimel. 57, lat. 4452), deffen Widmungsgedicht Heinrich ausdrücklich als Stifter nennt, fehen wir ihn und feine Gemahlin Kunigunde, denen der Heiland die Krone des Lebens auffetzt, feitwärts Petrus und Paulus, unten wieder die Tribut bringenden Länder, aber diesmal die Germania aufrecht in der Mitte zwifchen zwei Geftalten, die wohl Gallia und Roma bedeuten, während noch fechs andere Länder als Bruftbilder erfcheinen. In einem Miffale, das noch die Bamberger Bibliothek bewahrt, überreicht der König das Buch der Jungfrau Maria. In dem fchönen Miffale in München (Cimel. 60, lat. 4456) empfängt König Heinrich, wie vorhin mit kurzem braunem Barte, die Krone des Lebens von dem bärtigen Chriftus und Schwert und Speer von zwei Engeln, während die Heiligen Ulrich und Emmeram feine Arme unterftützen. (Fig. 70.)[1] Das Vorkommen des Letzteren macht wahrfcheinlich, dafs diefes Werk in St. Emmeram zu Regensburg entftanden, und das wird dadurch beftätigt, dafs ein zweites Dedicationsbild[2]) die fichtliche Nachbildung vom entfprechenden Bilde im Codex Aureus Karls des Kahlen ift, der fich fchon damals in St. Emmeram befand[3]): der König thront unter reichem Baldachine zwifchen zwei Trabanten und vier Ländern.

Evangeliften.

Die Evangeliftenbilder imponiren in zwei Evangeliarien (München, Cimel. 56 und 59) durch grofsartige Motive, befonders in dem zweiten, das auch noch eine eigenthümliche repräfentirende Darftellung enthält[4]): Aus einer elliptifchen Glorie wachfen vier Medaillons heraus, die feitwärts Sonne und Mond als Bruftbilder claffifchen Stiles, oben den Himmel als grauen, bärtigen Kopf, unten die Erde mit langem Haare und hängenden Brüften enthalten. Ueber

Chriftus vor dem Lebensbaume.

1) Abbild. *E. Förfter*, Denkmale, B. II; *Cahier*, nouv. mélanges d'archéologie, curiosités mystérieuses S. 61.

2) *Förfter*, a. a. O. II. *Cahier*, nouv. mél. curios. myst. S. 58.

3) Vgl. oben S. 207.

4) *Cahier*, n. mél. bibliothèques, 146.



Fig. 70. Heinrich II.
Aus einem Miffale in München.

diefer, von ihren emporgerichteten Armen gehalten, wächft der Baum des Lebens mit pilzartigen Blättern in die Höhe, und an ihm fteht der impofante jugendliche Chriftus, mit der Linken in die Zweige greifend, in der Rechten die Scheibe der Welt. Die Ecken find gefüllt durch die vier Evangeliften-fymbole, welche durch die Paradiefesflüffe, firenenhafte Büften, in ihrem Typus der Erde entfprechend, getragen werden. Das ift eine finnbildliche Darftellung vom Opfer Chrifti; der Sage nach war das Kreuz Chrifti aus einem Zweige des Lebensbaumes gezimmert worden, den Seth auf Adams Grab gepflanzt. Späterhin wird fogar bei der Kreuzigung oft das Kreuz als grüner Baumftamm mit Aeften dargeftellt.

Erzählende Bilder. Die erzählenden Bilder find in dem Evangeliftarium (Cimel. 57) am zahlreichften, fchliefsen fich meift den älteren Vorbildern, befonders dem Codex Cimel. 58, an und bieten nur wenige Bereicherungen, wie das Abendmahl, die Verkündigung des Zacharias und die Geburt des Johannes, den Tod Marias, das jüngfte Gericht.

Codices aus Köln, Hildesheim. Einer verwandten Richtung gehören ein Evangeliarium aus St. Gereon zu Köln (Stuttgart, öff. Bib. Bibl. Fol. 21) und drei allerdings derber behandelte Evangeliarien im Domfchatze zu Hildesheim an, geftiftet vom heiligen *Bernward*, eins im Jahre 1011 durch den Schreiber *Guntbald* beendigt [1]); fodann München. ein fchönes Evangeliftarium von unbekannter Herkunft in München (Cimel. 179, lat. 15713). Merkwürdig ift hier das Streben, prächtige Architekturen aufzubauen, in welche dann die figürlichen Darftellungen in ftreng geordneter Compofition gefügt werden. Auf das erfte, reich umrahmte Bild, Chriftus, der zwifchen Petrus und Paulus thront, folgt die Darftellung der kleinen Maria im Tempel, einem vierfäuligen Porticus mit geradem Gebälk und Flachgiebel; durch den Engel, der mit der Krone von oben her auf Maria zufchwebt, wird das Bild gleichzeitig zur Verkündigung, und im Sockel des Baues ift aufserdem der Traum des Joseph dargeftellt. Bei dem folgenden Bilde ohne Umrahmung, einem bärtigen Könige, der an vierzehn Perfonen Schriftrollen austheilt, kann man zweifeln ob hier Chriftus mit den Apofteln und Evangeliften oder Gott Vater mit den Propheten gemeint fei. Bei Chrifti Geburt ift auch das Bad des Kindes dargeftellt. Die Steinigung des Stephanus, die Ausgiefsung des heiligen Geiftes in einer Halle, die Anklage und Hinrichtung des Petrus, mehrere Scenen in einem zweiftöckigen Bau, find namentlich beachtenswerth.

Evangeliarium aus Niedermünfter. Ein hervorragendes und eigenthümliches Denkmal ift fodann das Evangeliarium aus der Abtei Niedermünfter in Regensburg [2]), auf deffen Bildern auch noch mehrmals griechifche Infchriften neben lateinifchen vorkommen. Der Charakter der Bilder, die jedesmal die ganze Seite füllen, ift ein reiner Teppichftil, ähnlich demjenigen, den wir bald in der romanifchen und frühgothifchen Glasmalerei kennen lernen werden. Zunächft fondert fich ein Mittelftück mit dem Hauptbilde von dem breiten Rande, der an den Ecken und meift auch in der Mitte jeder Seite von kleineren, runden oder quadraten

---

1) Kratz, der Dom zu Hildesheim, 1840, II, 117.

2) München, Bibl., Cimel. 54, lat. 13601. *Cahier*, nouveaux mél. d'arch., curiosités mystérieuses, S. 15, mit Abbildungen; andere Abbild. in dem Bande Bibliothèques. Das 3. Bild auch bei *E. Förfter*, Denkmale, II.

Bildflächen unterbrochen wird. Antikes Blattwerk, breite Infchriftftreifen mit erklärenden leoninifchen Verfen, geometrifch verzierte Ränder bilden die Umrahmungen, zwifchen denen ftilifirte Löwen, Greife und Aehnliches, in anderen Fällen Gebäude als Füllungen vorkommen. Die Figuren find in den Proportionen glücklich, nur oft mit zu grofsen Händen, und dem Flächenftil entfprechend wenig modellirt und fchattirt. Die Farben, gleichmäfsig und folid aufgetragen, find zu der Fülle von Gold in den Hintergründen und Rahmen harmonifch geftimmt.

Das erfte Blatt enthält die Hand Gottes im Dreieck, in Nebenabtheilungen vier ruhende, gekrönte Frauengeftalten, in den Ecken des Rahmens die Cardinaltugenden mit ihren bekannten Attributen. Auf dem zweiten Blatte thront die Madonna mit dem bekleideten Kinde in dem runden Mittelfchilde, unter welchem die Aebtiffin des Klofters, das Buch darbringend, erfcheint. Nach ihrem Monogramm ift es Uota, eine Zeitgenoffin Heinrichs II., die fechfte Aebtiffin des 960 geftifteten Klofters.[1]) In vier Medaillons und vier quadraten Eckfeldern erfcheinen allegorifche Halbfiguren, vielleicht wieder Tugenden, zum Theil gekrönt oder mit Schriftbändern. Noch merkwürdiger ift das dritte Blatt: der Heiland am Kreuze, im Purpurkleide und mit priefterlicher Stola, eine Krone auf dem Haupte, alfo im Leiden triumphirend; bärtig, obwohl er fpäterhin in kleineren biblifchen Bildern deffelben Buches noch unbärtig erfcheint; die Füfse einzeln an ein grofses Fufsbrett genagelt. Unter dem Kreuze ftehen zwei Geftalten, eine gekrönte Frau, das Leben, aufwärts fchauend, mit erhobenen Händen, und der Tod mit verbundenem Munde und zerbrochenen Waffen, Sichel und Speer, eine klaffende Wunde in der Schulter, eben zufammenftürzend. In zwei Halbrunden am Rahmen erfcheinen das entweichende Gefetz mit Schriftrolle und Opfermeffer und die Gnade, auf deren Krone fich der Kelch erhebt. Die fpäterhin häufige, gerade bei der Kreuzigung vorkommende Gegenüberftellung der Kirche und der Synagoge ift alfo auch hier fchon vorhanden, nur verdoppelt. In den Ecken des Rahmens oben Sonne und Mond, unten der zerriffene Tempelvorhang und die fich öffnenden Gräber (Fig. 71). Auf dem nächften Bilde hat nur der Rahmen diefelbe Anordnung wie fonft, während fie innerhalb deffelben dadurch aufgegeben ift, dafs die Compofition mehr Raum beanfprucht. Hier fteht der Gründer des Klofters, Bifchof St. Erhard von Regensburg, mit einem Geiftlichen am Altar unter einem in kindlicher Perfpective gezeichneten Ciborium. Rein ornamental find wieder die Evangeliftenbilder gehalten; über dem Runde, das fie umfchliefst, ift in einer befonderen Abtheilung ihr Symbol, unter ihnen ein Paradiefesflufs angebracht, während die Ecken des Rahmens kleine biblifche Darftellungen enthalten. Auch die Seiten mit den prächtigen Initialen find mit folchen Rahmen verfehen. An Präcifion des Machwerks und gefchmackvoller Durchbildung des einmal angenommenen Stiles gehört dies Denkmal zu den koftbarften der Epoche.

Ihren Abfchlufs findet diefe Richtung in einigen Codices aus der erften

---

1) Aelteftes Necrologium aus Niedermünfter, vom Anfang des 13. Jahrhunderts, im Münchener Reichsarchive (Vgl. *Parisius*, hiftor. Nachrichten von den Regensb. Klöftern, S. 178); Notiz von Dr. C. Th Heigel in München.

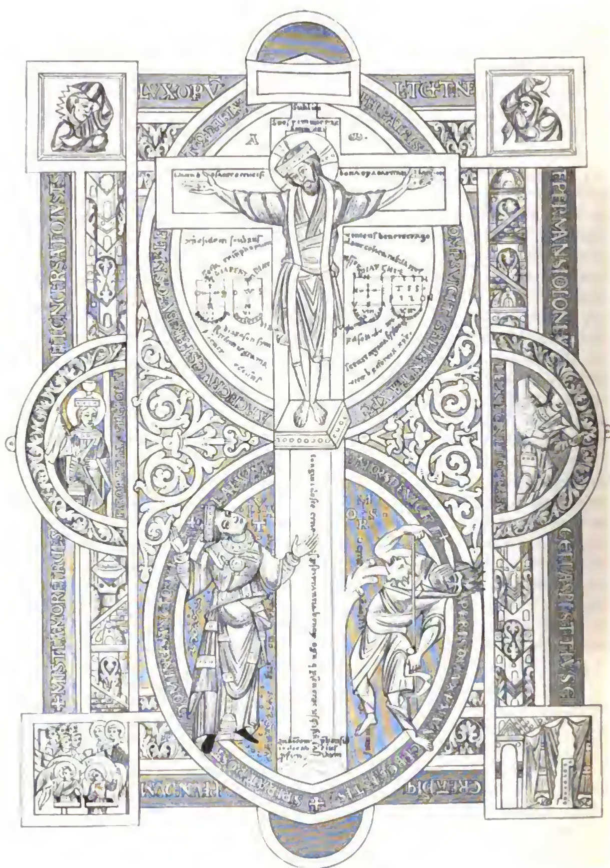


Fig. 71. Der Gekreuzigte.
Aus dem Evangeliarium aus Niedermünfter.

Zeit des fränkifchen Königshaufes, wie dem in der Abtei Echternach entftandenen Evangeliftarium Heinrichs III. in Bremen.[1]) Dafs die Tradition, aus welcher einft die Handfchrift in Gotha hervorgegangen war, noch immer in Echternach fortdauerte, zeigen die zahlreichen Bilder aus dem Evangelium, unter denen hier auch mehrere Gleichniffe vorkommen. Der bartlofe Typus Chrifti ift feftgehalten. Die zwei Bilder am Eingange ftellen den Befuch der Königin Gifela und denjenigen Heinrichs III., ihres Sohnes, in Echternach dar. Die beiden Miniaturen am Schluffe find eine Darftellung des Klofters in der Form einer ftattlichen Halle mit zwei fchreibenden Mönchen und ein Dedicationsbild: Codices Heinrichs III. Bremen.



Fig. 72. Kreuzigung. Aus einem Evangeliftarim in Berlin.

der Abt, der vor dem thronenden Monarchen erfcheint. Der Codex ift noch vor deffen Kaiferkrönung (im Jahre 1046) entftanden, denn die Infchriften des Bildes geben ihm nur den Königstitel und feiern feine Jugendblüte, die freilich feinem Abbilde kaum anzufehen ift.[2])

1) Stadtbibliothek, aus der Stiftskirche dafelbft. — *H. A. Müller*, Mitth. der k. k. Centr. Comm. 1862, S. 57, mit Holzfchnitten.

2) Auf dem zweiten: Heinricum regem iuvenili flore nitentem
Ad laudem regni conservat gratia Chrifti.
Auf dem letzten: Hic rex Heinricus nulli pietate secundus
Regnum iustitia regit et pietate paterna.

Ein ebenfalls für Heinrich III. angefertigtes Evangeliarium ift der Codex Aureus im Escurial, der auf zwei Bildern König Konrad und Gifela vor Chriftus, Heinrich III. und Agnes vor der Madonna enthält. *Pertz*, Archiv der Gefellfchaft für ältere deutfche Gefchichtskunde, VIII, Hannover 1843, S. 820.

Berlin. Auf denſelben Monarchen geht wahrſcheinlich ein Evangeliſtarium in Berlin (Kupferſtichcabinet, Nr. 6) zurück, das vor Beginn des Textes einen thronenden König mit ſeinem Waffenträger und einem Mönche zeigt, der ihm das Buch überreicht. Leider hat gerade das Geſicht des Herrſchers am meiſten gelitten, aber das Haar und der Bart ſind ausgeſprochen ſchwarz, ſo daſs dieſe Darſtellung für »Heinrich den Schwarzen« charakteriſtiſch wäre [1]). Noch 23 andere Bilder, theils als Vignetten, theils gröſser und mit ſchmuckloſer Rundbogen-Umrahmung kommen weiterhin vor, gröſstentheils bibliſche Scenen. Charakteriſtiſch iſt der Heiland am Kreuze (Fig. 72), bartlos, während er ſonſt auch bärtig in dieſem Buche vorkommt, noch immer, ſowie im vorigen Codex in langer Tunica, nicht hängend, ja nicht einmal mit Nägeln befeſtigt, zwiſchen Maria und Johannes. Die unverhältniſsmäſsig groſsen Köpfe mit aufgeriſſenen Augen ſind häſslich und im Ausdruck ſchreckhaft. Das Kreuz iſt grün und blau, der Grund purpurn. Die Typen ſind hier durchweg barbariſch, die Hände groſs, die Farben meiſt gebrochen bei gelblichem Fleiſchton mit bald röthlicher, bald grünlicher Schattirung. Im Vergleiche zu den früheren Handſchriften läſst dieſe bereits ein ſtarkes künſtleriſches Sinken wahrnehmen.

Evangeliarium Heinrichs IV. Krakau. Bedeutender und nicht ſo barbariſch iſt ein für Heinrich IV. angefertigtes, aus St. Emmeram in Regensburg hervorgegangenes Evangeliarium des Domſchatzes in Krakau [2]). Auf dem erſten Blatte thront der Herrſcher ganz allein in kurzer Tunica, mit dem Pallium und mit einer Krone, wie ſie auf dem Bilde Ottos III. in München vorkommt; ſeine charakteriſtiſchen Züge ſind ein groſser Schnurrbart und das über der Stirn gerade geſchnittene Haar; die Arme, ſteif und ſymmetriſch aufgehoben, präſentiren den Reichsapfel und ein kurzes Scepter. Dann folgen, gröſstentheils in zwei Reihen unter ſchlichten Rundbogenarcaden, Erzengel, verſchiedene Heilige, drei Vorfahren des Monarchen, König Heinrich (Heinrich II?), Kaiſer Heinrich (Heinrich III.?) und König Konrad (Konrad II?), S. Wolfgang und verſchiedene andere bairiſche, beſonders Regensburger Biſchöfe und Aebte. Dreimal kommt der heilige Emmeram vor. Bartlos iſt der Erlöſer in der Mandorla, bärtig der Heiland am Kreuze; dies iſt von Silber und mit einem groſsen Fuſsbrette verſehen. Die Auffaſſung wird durch ſtumpfe, runde Köpfe mit kurzer Naſe, plumpe Hände, lahme Bewegungen und ſchematiſche Gewandung ſowie durch grüne Erdſchollen als Fuſsboden charakteriſirt.

Ende der Hofkunſt. So dauert dieſe Hofkunſt, die weſentlich im Dienſte des Herrſcherhauſes thätig war und in einzelnen hervorragenden Klöſtern ihren Sitz hatte, gerade ſo lange wie die ungeſtörte Blüte des Reiches ſelbſt. Aber es tritt zuletzt ſchon ein Nachlaſſen der Kraft in ihr hervor, und ſie zeigt überhaupt keinen Fortſchritt von Stufe zu Stufe, ſondern leiſtet ihr Beſtes gleich in ihren erſten Werken. Da ſie ſich nicht unwillkürlich, aus dem Volke heraus, ſondern unter bewuſster Pflege von Seiten bevorzugter Kreiſe entwickelt hatte, iſt das erklärlich. Dennoch war ſie mit impoſanten Leiſtungen aufgetreten. Auf die Qualität derſelben hatten unſtreitig die fremden Muſter eingewirkt, aber dieſe Einflüſſe dürfen doch nicht überſchätzt werden. Wir haben geſehen, daſs dieſe Kunſt keineswegs eine byzantiniſche iſt, und daſs ſogar von byzantiniſirenden

1) Schriftliche Aeuſserung von *Wattenbach*.

1) Eine Publication bereitet die k. k. Centralcomiſſion vor.

Elementen nur fehr bedingterweife in ihr die Rede fein kann. Der Luxus des Hofes und der Kirche begünftigte allerdings den byzantinifchen Import, auf den prächtigen Buchdeckeln vieler diefer Codices kommen Goldfchmiedsarbeiten, Emaillen, Elfenbeinfchnitzereien öftlichen Urfprunges vor; das was die überlegene Fertigkeit und Tradition der Griechen lehren konnte, liefs man willig auf fich wirken, aber der Einflufs war doch wefentlich nur ein technifcher und trat immer in felbftändiger Verarbeitung zutage. Diefe Richtung knüpft an die Leiftungen der karolingifchen Kunft wieder an, fchreitet auf ihrer Bahn weiter, fättigt fich mit altchriftlicher Ueberlieferung und ihren claffifchen Elementen, geht aber an Stilgefühl und technifcher Präcifion über das Können des 9. Jahrhunderts hinaus und bringt, von der grofsartigen politifchen Entwicklung des deutfchen Reiches und dem Auffchwung der geiftigen Bildung getragen, Werke hervor, die das Vorangegangene ebenfo wie das zunächft Folgende weit hinter fich laffen.

B. Frankreich.

Franzöfifche Kunft.

Frankreich blieb am Anfange der romanifchen Periode gegen Deutfchland zurück. Die Verkommenheit der letzten Karolingerzeit fpiegelt fich in der Barbarei der bildlichen Darftellungen. Das Reich zerbröckelte in einzelne Lehnsherrfchaften, die blühendften Gebiete, wie die Provence, waren eine Zeit lang felbftändige Territorien, an den Mündungen der grofsen Flüffe fetzten fich die feefahrenden Normannen feft, zu deren Vertreibung die Kraft nicht ausreichte, und deren Affimilirung erft allmählich vollzogen werden konnte. Das kräftigere Regiment der Capetinger konnte bei den fcharfen Gegenfätzen der einzelnen Stämme doch nur langfam auf Einigung hinarbeiten. Mochte fich nun auch damals in der Baukunft ein kräftiges Leben entfalten, in welchem die befonderen Eigenthümlichkeiten der verfchiedenen Provinzen charakteriftifch hervortreten, fo erfcheint dagegen die Fähigkeit bildlicher Darftellung weit geringer und zwar im Norden, der an germanifchen Elementen reicher ift, nicht minder als im Süden, deffen lateinifche Tradition fich doch in feinen architektonifchen Leiftungen grofsartig ausfpricht.

In den Bilderhandfchriften feit Ende des 10. Jahrhunderts ift die folide Gouachemalerei abgeftorben, die Darftellungen befchränken fich auf rohe Federzeichnung mit flacher, unharmonifcher, wenig fchattirter Colorirung, in den Gefichtern find ftatt aller Modellirung nur rothe Flecken derb aufgefetzt. Die Barbarei des Gefühles tritt in den ungefchickten Figuren mit plumpen Extremitäten, in kindifchen Bewegungen und leeren Köpfen mit ftieren Augen hervor. Selbft folche Werke deutfchen Urfprungs wie der Stuttgarter Pfalter [1]) find diefen Arbeiten noch überlegen. Bezeichnend ift der Commentar des Haymon zum Ezechiel (Paris, bib. nat. lat. 12302), gefchrieben von *Heldric*, der 989—1010 Abt von Saint-Martin in Auxerre war [2]); die Farbe ift trübe und fchmutzig, Gold ift nicht angewendet; im Ornamente find Anklänge an den

Commentar zum Ezechiel.

1) Vgl S.

2) Abbild. im Werke des Grafen *Bastart*, fowie bei *Louandre*, arts sompt., das Dedicationsbild und einige andere Scenen, wie die Belagerung von Tyrus.

irifchen Gefchmack geblieben. Auf gleicher Stufe, in der Colorirung wie im Stile der Zeichnung, fteht eine vierbändige Foliobibel aus Noailles[1]) mit zahlreichen Bildern in mehreren Reihen, von denen aber viele ausgefchnitten find. Am Anfange ift der Erdkreis dargeftellt mit den Perfonificationen von Nacht und Tag, faft nackten Figuren, welche die Scheiben des Mondes und der Sonne auf dem Kopfe tragen, unter ihnen der Abgrund (Abyssus) als Waffer mit Fifchen und einem Menfchenkopfe oben. Adam und Eva, die auf den nächften Bildern folgen, find Jammergeftalten mit äufserftem Mifsverhältnifs aller Theile; beim Sündenfalle find Füfse und Kopf Evas im Profile, der Leib und die hängenden Brüfte von vorn dargeftellt; kurze und unfinnig lange Figuren wechfeln mit einander. Die Andeutung des Terrains ift in einer Manier gehalten, die nun in der Malerei romanifchen Stils, auch in andern Ländern, allgemein wird, hier aber befonders barbarifch durchgeführt ift: der Boden, in wellenförmiger Profilirung, zerfällt in lauter einzelne grüne oder auch anders gefärbte Erdklumpen, auf deren Spitzen die Figuren herumfteigen. In den Initialen wie in den architektonifchen Formen verkündigt fich eine ungeregelte Phantaftik, die am liebften zu abenteuerlichen Thierfiguren greift. Erträglicher ift dann fchon die Bibel aus Saint-Martial in Limoges (Paris, bib. nat. lat. 8) mit Darftellungen in den Initialen und etwas ftrengerer, nun aber auch fchon asketifch trockener Zeichnung der Figuren[2]).

Bibel aus Noailles.

Bibel aus Saint-Martial in Limoges.

Typifche Aus-fchmückung der Bibeln.

Solche Ausfchmückung der Bibeln beginnt typifch zu werden und erhält fich durch das ganze Mittelalter, fcheint aber in Frankreich befonders häufig zu fein. Die Bilder befchränken fich vielfach auf die Füllungen der grofsen Initialen vor den einzelnen Büchern der heiligen Schrift. Das grofse I der Genefis pflegt über die ganze Seite zu reichen und in einzelnen Medaillons die Momente der Schöpfung, dazu etwa noch den Sündenfall und den Heiland am Kreuze, als Hinweis auf die Erlöfung, zu enthalten. Scenen mit wenigen Figuren eröffnen die Bücher des Alten Teftamentes; einige beftimmte Pfalmen (Beatus vir, Dominus illuminatio mea, Quid gloriaris, Salvum me fac, Exultate, Cantate, Dixit Dominus,Dixit insipiens u. f. w.) haben ihre befonderen Anfangsbuchftaben mit Figuren, deren Gegenftand feftfteht. Am Anfang der Propheten, Evangelien, Apoftelbriefe befindet fich ftets der Autor in der Capitale. So ift das Fragment einer Bibel aus dem 12. Jahrhundert (Bib. nat. lat. 58, 58 bis) gefchmückt, dann ein derfelben Epoche angehörendes, fchon etwas entwickelteres Neues Teftament aus Saint-Martin in Limoges[3]), in welchem die Initiale des Argumentes zum Lucasevangelium Magdalena, welche Chrifti Füfse falbt, das J des Johannes-Textes die Taufe Chrifti enthält, und Canones mit ftrenger Architektur fowie den Bruftbildern Chrifti und der Apoftel, als Medaillons in den Zwickeln, vorangehen. Hier find die Motive derb, der Stil ift ftarr und fchwerfällig, der Ausdruck grämlich. Ohne künftlerifch auf höherer Stufe zu ftehen, zeichnet fich die Apokalypfe aus Saint-Séver in der Gascogne wenigftens durch Farbenreichthum und eine Fülle eigenthümlicher Darftellungen aus[4]).

Neues Tefta-ment aus Saint-Martin in Limoges.

Apokalypfe aus Saint-Séver.

1) Paris bib. nat. lat. 6; 11. Jahrhundert.

2) Abbildungen bei dem Grafen *Bastart* und bei *Louandre* a. a. O.

3) Bib. nat. lat. 252. — Abbildung bei den Grafen *Bastart*.

4) Abb. bei dem Grafen *Bastart* und bei *Louandre*.

Alle Verfuche, den rohen Stil in einen ftrengen Stil zu wandeln, fchlagen in Frankreich in Starrheit um, was auch die monumentale Plaftik der verfchiedenften Provinzen bis zum Schluffe des 12. Jahrhunderts, alfo bis zu den Anfängen des gothifchen Stiles, zeigt. Das mag in einem Lande, das in der Architektur den Schritt zu fo grofsartiger Neuerung that, überrafchen, liefse fich nicht in den Bildwerken erkennen, dafs gerade das ausfchliefsliche Vorwiegen des architektonifchen Sinnes daran Schuld ift. Unter den Handfchriften, die Ähnliches zeigen, verdient namentlich das reiche Miffale aus der Abtei Saint-Denis Erwähnung, das auch dem 12. Jahrhundert angehört [1]. Miffale aus Saint-Denis. Das erfte Bild mit dem Heilande in der Mandorla und Engeln zeigt einen fcheinbar bartlofen Chriftus, wenigftens nur mit breitem Contour am Kinn, aber von ältlichem Typus. Der Gekreuzigte ift bärtig, nackt und ftark ausgebogen, Maria und Johannes zeigen die feftftehende Geberde der Trauer, das Erheben eines Armes zum Gefichte. Die Geftalten find länglich, die Hände, wie früher, unförmig grofs, die Augen klein, die Brauen hochgezogen, die Gewandung ift trocken und ausdruckslos. Ein Fortfchritt gegen früher verräth fich am eheften in der Farbe, der kräftigeren Schattirung und Modellirung. In der Ornamentik werden die befferen Traditionen der Karolingerzeit wieder aufgenommen; Geriemfel in Gold, Roth und Schwarz überwiegt in den Rändern, farbiges Blattwerk, in dem die phantaftifchen Thiermotive feltener find, im Ornament. Auf diefer Stufe ftand die Kunftthätigkeit in Saint-Denis noch kurz vor der Zeit, in welcher die Abtei unter dem grofsen Staatsmanne und Kunftförderer *Suger* ein Hauptfitz der bahnbrechenden neuen Kunftbewegung in Frankreich wurde.

C. Spanien.

Ein den irifchen und älteften fränkifchen Bilderhandfchriften entfprechender Stil war von den Weftgothen in Spanien eingeführt worden und blieb hier lange Weftgothifcher Gefchmack. beftehen, während die figürliche Darftellung fich nicht über eine höchft primitive Stufe erhob. [2]) Die Initialen, welche vornehmlich den Schmuck der Bücher bilden, find noch im 11. Jahrhundert in jenem alterthümlichen Stile gehalten; fie beftehen aus Riemenwerk, Thierformen, namentlich Fifchen, Vögeln, Hunden, etwas Blattwerk, wozu noch einige andere Motive, etwa Nachbildungen von Waffen, kommen. Als Titelblatt erfcheint öfters ein Kreuz, von deffen Armen das Alpha und das Omega als Verzierungen herabhängen und das von einer Umrahmung umfchloffen ift, deren Säulen und Bogen ebenfalls ganz in Geriemfel aufgelöft find. Die Vorliebe für Hufeifenbögen ift durch den Einflufs der arabifch-fpanifchen Baukunft erklärlich. Die Figuren find von kindifcher

1) Paris, bib. nat. lat. 9436. Abb. im Werke des Grafen *Bastart*.

2) *J. D. Passavant*: Die chriftliche Kunft in Spanien, Leipzig 1853; auch im Deutfchen Kunftblatt, IV, S. 74. — *Waagen* in *Zahns* Jahrbüchern für Kunftwiffenfchaft, II, Leipzig 1869, S. 1. — *Jules Tailhan*, Les bibliothèques de l'Espagne du haut moyen âge, bei *Cahier*, nouv. mél., bibliothèques, befonders S. 330 ff., mit einigen Abbildungen passim. — Schöne farbige Reproductionen von Initialen, meift aus der Academia de la historia zu Madrid, doch ohne Angabe der einzelnen Codices, denen fie entlehnt find, in dem Prachtwerke: Monumentos Arquitectónicos de España, publicados á espensas del estado, Madrid, feit 1859, Fol.

Roheit und zwar in den Proportionen wie in Gewandung und Bewegungen, meift mit zu kleinen Köpfen und jämmerlich gezeichneten Beinen, die auch bei der Anficht des Körpers von vorn gewöhnlich im Profil ftehen. Grofse Initialen einfachfter Art findet man in dem 919 gefchriebenen Martyrologium aus dem Klofter S. Pedro de Cardeña.[1]) Durch befonderen Bilderreichthum zeichnet fich der von Beatus Presbyter in der Abtei Valcarado verfafste Commentar der Apokalypse aus, im Jahre 1109 für die Abtei St. Sebaftian zu Silos in der Diöcefe Burgos gefchrieben.[2]) Da enthält zum Beifpiel eines der Hauptbilder (Fol. 83) den thronenden Gott Vater im Chriftustypus, umfchloffen von einem Runde, in einem oberen und einem unteren Streifen die 24 Aelteften, ganz unten den liegenden Johannes, deffen Vifion dadurch angedeutet ift, dafs eine fchwarze Linie feinen Mund mit dem Adler zu den Füfsen des Herrn verbindet. Mitunter tritt hier auch der bartlofe Chriftustypus auf. Die Glieder können fich überall aus den willkürlichen, fpiralförmig gefalteten Gewändern kaum entwickeln. Die Nafe ift nur ein Strich mit unterem Schnörkel, die Stirn verfchwindend klein; die Geberden der riefigen Hände find völlig conventionell; es fehlt jede Modellirung. Während aber Zeichnung und Färbung an irifche Mufter erinnern, hat fich fchon ein diefen fremder Sinn für architektonifche Formen eingebürgert.

Martyrologium. London.

Apokalypfe. London.

Mehr und mehr beginnt dann, ganz wie in der Baukunft, eine Annäherung an die füdfranzöfifche Richtung, wie in einer Apokalypse aus dem 12. Jahrhundert in Madrid.[3]) Ein alterthümlicher Gefchmack bleibt auch noch im 13. Jahrhundert beftehen, wie in einer 1240 gefchriebenen Vulgata mit zahlreichen Darftellungen auf Goldgrund ebendafelbft.

Einflufs von Sud-frankreich.

D. England.

Die ältere, vom irifchen Gefchmacke beftimmte Richtung in der angelfächfifchen Miniaturmalerei überlebte das 9. Jahrhundert kaum. Einflüffe der karolingifchen Kunft waren eingedrungen, in das Ornament wurde das Blattwerk aufgenommen, die Initialen näherten fich dem continentalen Stile, die Figuren wurden der bisherigen Verfchnörkelung entzogen, und fo begann eine zweite Periode angelfächfifcher Kunft, die bis in das 11. Jahrhundert dauerte, und deren Schöpfungen nächft den Leiftungen der fächfifchen Hofkunft damals das Befte find, was die abendländifche Miniaturmalerei hervorgebracht hat. Seit Alfred der Grofse zum Retter feines Volkes geworden war, die Wikinger, welche das Land vergewaltigten, aus ihren feften Stellungen verdrängt, ein nationales Königsthum begründet, felbft die zurückgebliebenen Dänen dem Gefetze und der Ordnung feines Reiches gefügt hatte, begann auch ein neues geiftiges Leben. Alfred felbft war zum Beleber der darniederliegenden Studien geworden, hatte fich die Höhe des damaligen Wiffens angeeignet und fich an die Spitze der Profafchriftfteller germanifcher Zunge geftellt. Die Handfchriften angelfächfifcher Zunge oder die lateinifchen Bücher mit angelfächfifcher In-

Wandlung des angelfachfifchen Stiles.

1) British Museum, addit. MSS. 25600. — Palaeogr. Society, Taf. 95.
2) Brit. Mus. add. MSS. 11695. — Pal. Soc. Taf. 48.
3) Akademie der Gefchichte. Dem 10. Jahrhunderte zugefchrieben.

terlineargloffe haben oft zugleich eine kunftgefchichtliche Bedeutung, die der fprachlichen nicht nachfteht.[1])

Technik und Stil.

Ihr Schmuck befteht meift aus blofser Federzeichnung in Schwarz, oder auch in Roth, Blau, Violett, gelegentlich mit fchwacher Schattirung durch den Pinfel, bei kritzlicher und unficherer Behandlung. Die langgezogenen Figuren mit mageren Gliedern, ausdruckslofen Köpfen, wild flatternden, an den Säumen unruhig gekräufelten Gewändern find oft übertrieben bewegt, aber bei aller Roheit des Vortrages ift denn doch die Fülle lebendiger Motive und glücklicher Einfälle in den oft figurenreichen Compofitionen beachtenswerth. Beifpiele gewährt der jüngere Theil eines auch karolingifche Beftandtheile enthaltenden Miffale des Bifchofs Leofric,[2]) die Pfychomachia des Prudentius[3]) mit merkwürdigen Darftellungen der Kämpfe zwifchen Tugenden und Laftern und feltfamer Angabe des Terrains, halb wellenartig, halb wie Akanthusblattwerk; ein Aratus des British Mufeum[4]) mit leichter Colorirung der perfonificirten Sternbilder; das Pontificale eines Erzbifchofs von Canterbury in Paris.[5]) Durch die Fülle der Zeichnungen find namentlich ein Pfalter des British Mufeum[6]) und die metrifche Paraphrafe der Genefis von dem Mönche Caedmon[7]) bemerkenswerth. In letzterer ift die Barbarei der Behandlung befonders auffällig, während zugleich die Anfchaulichkeit und die Phantafie unfer Intereffe wecken, mit der hier die Schöpfung der Welt, der Aufruhr und die Bezwingung Satans, die Verführung des Menfchen und der Verluft des Paradiefes dargeftellt find

Denkmäler.

Caedmon's Genefis.

Reichere Ornamentik.

In einigen anderen Handfchriften kommt zu figürlichen Zeichnungen gleichen Charakters eine reiche Ornamentik der Ränder und Initialen mit ftärkerer Anwendung glücklich ftilifirten Blattwerkes, wie in des Bifchofs Aldhelm von Sherburn Schrift de virginitate in Lambeth Houfe bei London[8]) und im »Harleian Pfalter« des British Museum.[9]) Hierin zeigt fich eine gewiffe Nachwirkung des karolingifchen Gefchmackes.

Schule von Winchefter.

Noch deutlicher tritt folche, wie das bei den nahen Beziehungen des englifchen Königshaufes mit dem fränkifchen Reiche erklärlich ift, in einer kleinen Zahl anderer Codices hervor. Das im Jahre 966 gefchriebene Privilegium König Eadgars für New Minfter zu Winchefter[10]) zeigt nicht nur in der Schrift die karolingifche Minuskel ftatt der angelfächfifchen Charaktere, fondern auch in

1) Faft alle von uns erwähnten Denkmäler bei *Westwood*, Fac-Similes etc.

2) Oxford, Bodleian Library, 579; zwifchen 959 und 979 entftanden.

3) Brit. Mus., Ankauf von 1861.

4) Cotton, Tiberius Bd. 5.

5) Bibl. nat. lat. 943. — Enthält Fol. 7. das Privileg, das Erzbifchof Dunftan, alfo der heilige Dunftan († 988) von Papft Johann empfangen. Aber unverftändlich ift die hierauf folgende Notiz, dafs es im 12. Jahre des Papftes Johann gefchrieben worden. Kein Papft diefes Namens in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts regierte fo lange.

6) Cotton, Tiberius C. VI.

7) Oxford, Bodleian Library, Junius XI. Vollftändige Publication der Zeichnungen in der Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity, Published by the society of antiquarians. B. XXIV, London 1832, S. 329, mit Text von *Henry Ellis*.

8) Erzbifchofliche Bibl. No. 200.

9) Harleian 2904.

10) British Museum, Cotton, Vespasian A VIII.

dem Dedicationsbilde: Christus in der Mandorla, die von vier Engeln getragen wird, unten der König zwischen St. Petrus und der heiligen Ebba, eine nahe Verwandtschaft mit spätkarolingischem Stile,[1]) und zwar in der bewegten Haltung der Figuren bei unsicheren Proportionen wie in der reichen Farbenwir-



Fig. 73. Himmelfahrt.
Aus dem Benedictionale des Aethelwold. Nach Humphreys.

kung des Ganzen mit purpurnem Grunde und schönem Blattwerk, das die Goldleisten der Umrahmung umflicht.

Wie diese Handschrift, so gehören auch die meisten anderen ihr verwandten der Schule von Winchester an. In ihnen sind zwar die geschilderten Eigen-

1) Außer bei *Westwood* auch in den Fac-Similes der Pal. Society, Taf. 47.

thümlichkeiten des angelſächſiſchen Stiles, die haſtige Bewegtheit, die flatternde, krauſe Gewandung in vollſter Deutlichkeit wahrzunehmen, zugleich ſind aber die Einwirkungen continentaler Kunſt lebendiger, und es überraſchen namentlich eine groſse Ausbildung des architektoniſchen Gefühles und eine ſorgſame Colorirung in Deckfarben bei fein gebrochenen Tönen. Das Meiſterwerk dieſes Geſchmackes iſt das Benedictionale des heiligen Aethelwold, Biſchofs von Wincheſter in den Jahren 963—984 [1]), mit dreiſsig gröſseren Bildern, vor 970 von ſeinem Capellan *Godemannus* geſchrieben. Auf die ſchön componirten Gruppen der Bekenner, heiligen Jungfrauen und Apoſtel zwiſchen kurzen Pfeilern mit breiten Blattwerkcapitellen und überhöhten Rundbögen oder ſteilen Giebeln folgen Bilder aus der evangeliſchen Geſchichte, von denen unſere Abbildung (Fig 73) die Himmelſahrt wiedergibt, Heiligengeſtalten und legendariſche Scenen, unter ihnen der Tod Marias. Nahe verwandt ſind dieſem Buche ein Evangeliarium in Trinity College zu Cambridge (B. 10, 4) und das Miſſale in der Bibliothek zu Rouen, das von dem 1053 geſtorbenen Erzbiſchof Robert von Canterbury in die Abtei Jumièges geſtiftet wurde, aber ſchon viel früher, wahrſcheinlich unter Aethelgar, der im Jahre 989 vom Biſchofsſitze zu Wincheſter auf den erzbiſchöflichen Stuhl von Canterbury kam, in New Minſter zu Wincheſter geſchrieben ward. [2]) Dort alſo war eine beſondere Schule heimiſch, deren Leiſtungen die Höhe der damaligen engliſchen Malerei repräſentiren. Benedictionale des Aethelwold.

Nach der Unterwerfung Englands durch Wilhelm den Eroberer (1066) endigt die eigenthümliche angelſächſiſche Kunſt. Das Volk, das ſie erzeugt hatte, war nicht mehr das gebietende, ſondern das unterjochte; in den Kreiſen des Adels und des Klerus war das normänniſche Element beſtimmend, und künſtleriſch beginnt nunmehr eine ſtärkere Hinneigung zur franzöſiſchen Schule. Ornamentaler Reichthum und phantaſtiſche Initialen kommen dabei immer mehr in Aufnahme, die Technik iſt eine ſorgfältige Malerei in Deckfarben, die oft ungewöhnliche Kraft und Sättigung erreicht; nur die Zeichnung bleibt immer noch dürftig. Dieſe Eigenſchaften beſitzt der Jeſaias-Commentar des heiligen Hieronymus zu Oxford [3]), vom Ende des 12. Jahrhunderts, mit der Darſtellung des Illuminators *Hugo* in Mönchstracht; auch zahlreiche Bücher aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts ſind noch im ſelben Stile gehalten: der Pſalter des Robert de Lindesey, Abtes von Peterborough († 1222) [4]), die dreibändige Bibel der Bibliothek Sainte-Geneviève zu Paris (A. L. 5), an deren Ende ſich ein *Manerius von Canterbury* als Schreiber nennt, die zweibändige Bibel in der Nationalbibliothek daſelbſt [5]). Die Canones, die hier dem Neuen Teſtamente voraufgehen, enthalten, was ungewöhnlich iſt, bibliſche Scenen im Tympanon. Unter den phantaſtiſchen Initialen kommt auch ein P vor, das von einem ſpringenden Kentauren getragen wird. Normänniſche Eroberung.

---

1) Chatsworth, Bibliothek des Herzogs von Devonshire. — Auſser den farbigen Proben bei *H. N. Humphreys* und *Westwood* vollſtändige Publication von *John Gage* in der Archaeologia vol. XXIV.

2) Auſser bei *Westwood* Abb. in der Archaeologia XXIV, zu einem Aufſatze von *J. Gage*, S. 118.

3) Bodleian Library, 717.

4) London, Society of Antiquarians. — *H. Shaw*, the art of illuminating, p. 17.

5) Lat. 11534, 11535: früher Saint-Germain 19. 20.

E. Die Niederlande.

Deutfche, franzöfifche und angelfächfifche Einflüffe.

Die niederländifchen Gebiete, gröfstentheils zum Herzogthume Lothringen und fomit zum deutfchen Reiche gehörig, zu einem kleineren Theile aber unter franzöfifcher Oberhoheit, find bis zum Anfange des 13. Jahrhunderts künftlerifch wefentlich von Deutfchland, ftellenweife auch von Frankreich beftimmt. Zu Ende des 10. Jahrhunderts finden aber auch Einflüffe des angelfächfifchen Gefchmackes ftatt, wie in dem vom Grafen Dietrich dem Jüngeren von Holland und feiner Gemahlin Hildegart um 977 in die Abtei Egmond geftifteten Evangeliarium der Bibliothek im Haag und in einem grofsen Pfalter zu Boulogne [1]), der von dem Schreiber *Heriveus* unter dem Abte Odbert (989—1008) in der Abtei Saint-Bertin bei Saint-Omer gefchrieben wurde. Reiche Umrahmungen mit Geriemfel, romanifchen Pilaftern und Bögen fowie filbernen Thieren umziehen die Ränder; die figürlichen Darftellungen, überwiegend Federzeichnungen mit wenig Colorirung auf farbigem Grunde, in Zeichnung und Gewandung dem angelfächfifchen Stile verwandt, füllen meift die phantaftifchen Initialen.

Im 11. und 12. Jahrhundert ift hier aber der continentale romanifche Stil mit folider Gouachemalerei durchgedrungen, gewöhnlich in ziemlich derber Ausführung und mit kräftiger Geberdenfprache, wie in dem Codex »Gregorii moralia in Job« zu Paris [2]), deffen Urfprung durch ein im Jahre 1217 hinzugefügtes Güterverzeichnifs mit flandrifchen Ortsnamen, wie Aloft, und Rechnungen nach Brüffeler oder flandrifchen Pfunden nachgewiefen wird. Nur einige der Federzeichnungen aus der Hiobgefchichte find ganz, andere theilweife colorirt. Bei fchlechten Verhältniffen der Figuren, grofsen Händen und einförmigen Köpfen mit krummen Nafen erkennt man das Streben nach draftifcher Handlung und lebhaftem Ausdruck der Affecte in der Schilderung von Schreck und Trauer wie vom dämonifchen Eingreifen Satans. Auf höherer Stufe fteht ein Miffale aus der Abtei Stavelot im Sprengel von Lüttich (Brüffel, Bib. de Bourgogne, Nr. 2035) mit nur zwei Bildern, dem Gekreuzigten zwifchen Maria und Johannes und dem Heilande in der Mandorla. Auch hier ift die Technik einfach, blofse Federzeichnung mit leichter, gelegentlicher Colorirung, aber die Compofitionen bauen fich architektonifch ftreng auf und die Köpfe find ausdrucksvoll, wie der des Mondes bei der Kreuzigung.

F. Deutfchland nach Mitte des 11. Jahrhunderts.

Zeit des Inveftiturftreites.

Während in Deutfchland neben den ausgezeichneteren Leiftungen der Hofkunft immer noch eine Production von geringerem Durchfchnittsmafse, die einfache Fortfetzung der im 10. Jahrhundert herrfchenden Kunft, fortgedauert hatte, behauptet letztere etwa feit Mitte des 11. Jahrhunderts allein das Feld, als während der Minderjährigkeit Heinrichs IV. das Reich gefchwächt und dann durch den Inveftiturftreit in feinen Grundlagen erfchüttert worden war. Der verhängnifsvolle Kampf zwifchen Kaiferthum und Papftthum wurde in den

1) Bibl. municipale Nr. 26. — *Weftwood* F. S. Taf. 37—39. Pal. Soc. Taf. 97.
2) Bibl. nat. lat. 15675; Ende des 12. Jahrhunderts. — Abb. bei *Louandre*, arts somptuaires.

Ländern, die von ihm zunächst betroffen waren, auch für Cultur und Kunst empfindlich. Eine Wandlung des Stiles tritt zwar nicht ein, wohl aber eine Vergröberung der Auffassung und Behandlung. Die älteren Vorbilder werden fort und fort benutzt, aber gerade bei den Anklängen an antike Motive zeigt sich künstlerische Unzulänglichkeit. Gestalten und Vorgänge werden der bisherigen Tradition gemäss aufgefasst, die Typen sind dieselben geblieben, so wird Christus auch jetzt noch überwiegend bartlos dargestellt, aber das Formgefühl ist roher, die Gewandung dürftiger, die Ausführung mechanischer.

Die Zahl der Denkmäler aus der zweiten Hälfte des 11., der ersten des 12. Jahrhunderts ist ausserodentlich gross, oft ist ihr Ursprung nachweisbar, und man findet die meisten deutschen Landschaften vertreten. Beispielsweise Westfalen durch ein Evangeliar aus Hardehausen [1]) und durch ein anderes aus dem Frauenstift Meschede mit der Aebtissin Hidda vor der heiligen Walburga [2]). Ein stattliches Werk aus Köln sind die Briefe des heiligen Hieronymus, für Erzbischof Friedrich (1110—1131) geschrieben [3]). Er thront auf dem ersten Blatte unter dem sitzenden Christus; die Apostel, Johannes der Täufer, Moses und in Eckmedaillons die Cardinaltugenden beleben den Rahmen. Der Pfalz gehört ein Evangeliarium aus Limburg an der Hardt an [4]), in dem bei aller Schwäche der Zeichnung und spielenden Kleinlichkeit der Gewandung doch mitunter grossartige Motive durchbrechen, wie in dem begeisterten Evangelisten Johannes mit emporgerichteten Händen. Wichtige Handschriften aus der deutschen Schweiz sind in den Bibliotheken zu St. Gallen, Einsiedeln, Engelberg zu finden [5]). Der Psalter des *Notker Labeo* in St. Gallen (Stiftbib. Cod. 21), mit trefflichen Initialen in Schwarz und Roth, zeigt in seinen zwei Zeichnungen, der Madonna mit dem Kinde und dem sitzenden David, eine Mischung von barbarischer Stumpfheit und schematischer Behandlung, die für diese Zeit besonders charakteristisch ist. David, die Füsse auf zwei heraldischen Löwen, fällt durch die langzipflige, verständnisslose Gewandung, die lahmen Motive, die häslichen Züge auf, während dabei doch ein Streben nach Anschaulichkeit waltet, auf seiner Harfe sogar eine gesprungene

Westfalen.

Rheinlande.

Pfalz.

Schweiz.

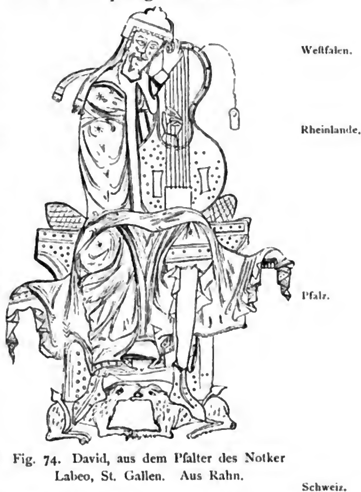


Fig. 74. David, aus dem Psalter des Notker Labeo, St. Gallen. Aus Rahn.

1) Cassel, Bibl. MSS. theol. Fol. 59.
2) Darmstadt, Bibl. MSS. 1640.
3) Köln, Bibl. des Domcapitels Nr. 59.
4) Köln, Capitelbibliothek 218.
5) Rahn, Kunstgesch. d. Schweiz S. 294.

Schwaben. Saite zu fehen ift (Fig. 74). In diefen fchwäbifchen Landfchaften bleibt die Malerei fogar noch im 12. Jahrhundert, felbft nach der Mitte deffelben, auf einer ähnlichen Stufe, wie die Bibel des Abtes Frowin von Engelberg (1144—1178)[1]) und ein Evangeliar aus Alspach im Oberelfafs[2]) darthun. Wichtige

Baiern. Handfchriften aus Baiern bewahrt die Münchener Bibliothek: das vom Abte *Ellinger* von Tegernfee (1017—1056) gefchriebene Evangeliarium (lat. 18005), mit dem dann noch ein zweites, in den architektonifchen Umrahmungen befonders reiches (lat. 828) nahe übereinftimmt; ein Evangeliar aus dem Klofter Niederaltaich bei Straubing (Cimel. 163), das durch ftrengere Form und forgfältige Ausführung hervorragt, während ein zweites aus demfelben Klofter (Cimel. 142) durch die übertrieben langen Verhältniffe bei kleinen Köpfen, den zähen, ftrichelnden Vortrag und die Abwefenheit von Gold erheblich zurückfteht. Durch aufserordentlichen Bilderreichthum zeichnet fich ein Antiphonar aus dem Benediktinerklofter St. Peter in Salzburg aus (Stiftsbibliothek). Die Bilder wie die Initialen, in denen eine Fülle von Thiermotiven aber auch Figürliches auftaucht, find theils in Federzeichnung auf farbigem Grunde, theils in Deckfarbe, und dann meift auf Goldgrund, ausgeführt; die Auffaffung ift fehr fchematifch, das Gefält eng, unfrei und abwärts gezogen. Auf das Dedicationsbild, den thronenden Petrus zwifchen den Heiligen Rupertus und Wolfgang nebft einer unteren Scene in kleinen Figuren, der Ueberreichung des Buches durch den Abt, folgen mannigfache biblifche und legendarifche Darftellungen. Der Gekreuzigte ift hier nackt und ftark ausgebogen, unten, ihm zunächft, ftehen die Kirche und die Synagoge, jene fein Blut in einem Kelche auffangend, diefe ein Joch haltend. Die Bilder mögen wohl erft gegen Ende des 11. Jahrhunderts entftanden fein[3]).

Böhmen. Selbft in dem Grenzlande Böhmen hat der romanifche Stil auf diefer Stufe ein fo bedeutendes Werk hervorgebracht, wie das aus der St. Peter- und Paulskirche auf dem Wifchehrad ftammende Evangeliftarium (Prag, Univerfitätsbibliothek). Der Charakter deffelben entfpricht ganz den deutfchen Leiftungen diefer Zeit, wie überhaupt Cultur und Kunft in Böhmen deutfch waren und namentlich im Klerus das deutfche Element herrfchte. Dafs der Codex wirklich in Böhmen entftanden ift, geht daraus hervor, dafs gegen Ende der heilige Wenzel in einer Initiale dargeftellt ift. Den Anfang macht ein Blatt mit den vier Evangeliften unter Rundbogenarkaden; die vier nächften Seiten mit Bruftbildern aus dem alten Teftamente und zuletzt dem des Heilandes find wie eine bemalte Felderdecke ftilifirt. Dann folgen Mofes vor dem Dornbufche, Aaron am Altar, ein reichgekleideter König vor einem romanifchen Portale als Sinnbild der königlichen Abkunft Chrifti, die Wurzel Jeffe (der Stammbaum Chrifti) und darauf 29 Bilder aus dem Neuen Teftamente, meift in zwei oder drei Reihen auf einer Seite. Der bartlofe Chriftustypus ift durchweg beibehalten, auch der heilige Wenzel, ferner Johannes der Täufer find bartlos

---

1) Stiftsbibliothek dafelbft Nr. I 1/3.

2) Stuttgart, öffent. Bibliothek Bibl. Fol. 71.

3) *Dr. Karl Lind* in den Mitth. der Cent. Comm. 1869, S. 167, mit 26 Tafeln. In der Oftertabelle ift das Ofterfeft für das Jahr 1064, dann aber erft fortlaufend feit 1092 berechnet, und diefes Jahr wird ungefähr die Entftehung bezeichnen. Ueber die Verwerthung von Oftertafeln zur Datirung vgl. *Ferd. Piper*, Karls des Grofsen Kalendarium und Oftertafel. Berlin 1858.



Fig. 75. Abendmahl aus dem Wiſchehrader Evangeliſtarium.

dargeftellt. Beim Abendmahle (Fig. 75) fitzen der Heiland und die Apoftel jenfeits einer langen Tafel, nur Judas vorn, Johannes liegt wie ein Kind, auch kleiner, auf dem Schofse Chrifti. Hier ift recht anfchaulich, wie die primitive Kunft bei der Darftellung einer Handlung nicht über das Nacheinander hinaus kommt. Chriftus und Judas tauchen gleichzeitig ihre Biffen in die Schüffel, Judas führt aber aufserdem mit der anderen Hand noch einen Biffen, welcher den eben eingetauchten vorftellen foll, zum Munde, wobei ihm zugleich ein fchwarzer Vogel, Sinnbild des Böfen, einfliegt. Bei einförmigen, herben Köpfen, derben Umriffen, geftricheltem Vortrage in den Schatten und kräftiger Ausführung in Deckfarben zeichnet fich diefes Werk namentlich durch die Strenge aller Motive aus. Häufig kehrt die Geberde der Feier mit erhobener ganzer Hand wieder. So verftändnifslos auch das Nackte ift, überrafchen doch bei dem auferftehenden Todten nach der Kreuzigung wenigftens die kühnen Intentionen. Ein reiches fränkifches Hofcoftüm mit Bordüren, Edelfteinbefatz und Fibula am Mantel kehrt oft wieder, auch Maria oder die Engel find häufig fo, ftatt in der überlieferten antiken Tracht, dargeftellt. Auch in der Pracht der Ornamentik gehört diefer Codex zu den reichften der Zeit.[1])

Auffchwung. 12. Jahrh.

Erft um die Mitte des 12. Jahrhunderts, unter dem Hohenftaufenhaufe, trat dann ein neuer Auffchwung ein, der auf dem Gebiete der Architektur in den grofsen gewölbten Domen der Rheinlande gipfelte, aber auch den anderen Künften zugute kam. Die Vorzüge der Malereien feit diefer Zeit find zunächft negativer Art. Die Häfslichkeit und Roheit der früheren Arbeiten find gemindert, die Verhältniffe find nicht mehr fo unficher, die Extremitäten nicht mehr fo ungefchickt, die Hände nicht fo unförmig grofs, die Füfse nicht ganz fo fchwach. Der ausgebildete architektonifche Sinn hat auch auf die Auffaffung der menfchlichen Geftalt gewirkt, die zwar immer noch fchematifch, aber mit befferem Gefühle für Verhältniffe dargeftellt wird. Die antiken Reminifcenzen, die noch vorgehalten hatten, verlieren fich jetzt vollends in den Motiven wie in den Aeufserlichkeiten des Coftümes; aber das ift kein Nachtheil, da fie bisher mit immer gröfserer Verftändnifslofigkeit verwendet worden waren, und die entartete ClaffIcität nur eine Schranke für die Phantafie gebildet hatte. Vor allem war aber bei ausgedehnter Praxis die Sicherheit der Hand in Zeichnung und Malerei gewachfen, und mit der Herrfchaft über die Mittel war auch die Phantafie im Stande fich freier und felbftändiger zu regen.

Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg.

Eine der berühmteften Bilderhandfchriften aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, der Luftgarten (hortus deliciarum) der *Herrad von Landsperg*, Aebtiffin des Klofters Hohenburg im Elfafs, ift im Jahre 1870 durch den Brand der Strafsburger Bibliothek während der Belagerung zu Grunde gegangen, aber man darf ihrer noch gedenken, da eine ausführliche Würdigung in der Kunftliteratur und theilweife auch Publicationen vorliegen.[2]) Das Buch, in dem die Jahrzahlen 1159 und 1175 vorkamen, war ein Compendium alles Wiffenswerthen aus religiöfem wie profanem Gebiete, zufammengeftellt als ein Hand-

---

1) Abbild. bei *Wocel*, Mitth. d. Centr. C., V (1860) S. 10; Derf. Kalligraph. Denkmale aus Böhmen.

2) *Christian Moriz Engelhardt*: Herrad von Landsperg . . . . und ihr Werk Hortus deliciarum, 1 Bd. 8⁰. 1 Atlas mit 12 Taf Fol. Stuttgart u. Tübingen 1818.

buch für den Unterricht der weiblichen Jugend im Klofter. Ob und wie weit die Verfafferin *Herrad* an der Illumination theil hatte, ift nicht feftzuftellen; wenn nicht ihrer Hand, fo war diefelbe doch ihrer Anweifung und Vorfchrift zu danken. Hier kamen grofsartige repräfentirende Darftellungen in monumentalem Stile vor, wie die Philofophie im Kranze der freien Künfte, erzählende Bilder aus dem alten Teftamente, den Evangelien und der Apoftelgefchichte, grofsartige Schilderungen der letzten Dinge, Allegorien wie die Kämpfe zwifchen Tugenden und Laftern und die Himmelsleiter, auf der alle Emporklimmenden durch Verfuchungen zu Falle kommen, und nur die chriftliche Liebe zum Ziele gelangt. Motive aus dem Alterthume kamen gelegentlich noch vor, wie Ulyffes mit den Sirenen als Sinnbild der Verfuchung; ebenfo die alten Perfonificationen, wie Sonne und Mond als Gottheiten auf ihrem Wagen oder wie die Kirche und die Synagoge bei der Kreuzigung, diesmal beide beritten, jene auf einem Thiere mit vier Köpfen, den Sinnbildern der Evangeliften, diefe auf einem Efel.[1]) Das Werk bildete eine unerfchöpfliche Fundgrube für die mannigfaltigften Gegenftände, die damals im Bereiche des Bewufstfeins lagen. Diefelben waren keine neuen Erfindungen, vielmehr in der Tradition der abendländifchen wie der byzantinifchen Kunft längft feftgeftellt, aber die Naivetät und Frifche der Behandlung waren in diefem Codex befonders anziehend. Tracht, Sitte und Lebensweife der Zeit traten in Kriegsbildern, Tafelfcenen und fonft zu Tage. Bei der Ausführlichkeit der Erzählung fand fich öfter Raum für lebendige Motive aus dem alltäglichen Leben, unter denen die originelle Gruppe des Marionettenfpieles zu der Stelle «alles ift eitel» hervorzuheben ift. Die Behandlung war nur eine dilettantifche bei keineswegs fehlerfreier Zeichnung und lebhafter aber nicht allzu feiner Colorirung in Deckfarben. Aber trotz ausdruckslofer Köpfe, unficherer Gewandbehandlung und manchmal ungefchickter Bewegungen erhob fich oft die Darftellung zu höherem Schwung wie bei der einherfprengenden Superbia (Fig. 76). Phantafie und künftlerifche Intentionen kündigten fich überall an.

Zu den beften Leiftungen der gleichen Zeit gehört ein Evangeliftarium aus Bruchfal mit 17 Bildern in der Bibliothek zu Karlsruhe. Eigenthümlich ift die Verkündigung, bei der Maria fpinnend dafitzt und fich nach rückwärts zu dem nahenden Engel umwendet (Fig. 77). Grofsartig ift Ezechiels Vifion vom Einzug des Herrn durch das Ofthor. Bei dem Gekreuzigten ift auch hier das ftark Ausgebogene des Körpers bemerkbar, das vermuthlich von der byzantinifchen Darftellung herübergenommen wurde. Beim Abendmahle ift aus perfpectivifcher Unfähigkeit Judas, der den Biffen empfängt, auf dem Tifche felbft, kleiner und faft fchwebend, angebracht. Die Maria und der Engel am Grabe zeigen daffelbe ältere und edle Compofitionsmotiv, das wir bei dem Soefter Tafelbilde finden werden. Die Geftalten find plaftifch bei edler Geberdenfprache, die Köpfe typifch, gegen unten breit, die Behandlung ift meift fein und forgfältig, im Faltenwurf mitunter fchon faft zu zierlich, die kräftig vorgetragene Färbung ift nicht fehr lebhaft, Gold und Grün eine Farbe, für welche die deutfche Malerei des Mittelalters befondere Vorliebe hegt, dominiren. Ebenda werden ein Lectionarium und ein Pfalterium aus St. Peter im

Evangeliftarium aus Bruchfal.

1) Abb. bei *Cahier* u. *Martin*, monographie de la cathédrale de Bourges, Paris 1841—1844. Fol.

Hand-ſchriften aus St. Peter im Schwarzwalde.

Schwarzwalde [1]) bewahrt, die dem vorigen Denkmale nicht gleichſtehen, aber ſich namentlich durch die Initialen mit figürlichen Darſtellungen auszeichnen. Das Pſalterium enthält auch auf der Innenſeite des Buchdeckels Heiligengeſtalten in gleichzeitiger Malerei. Hervorragende Leiſtungen aus Baiern ſind zwei Foliobände aus dem Kloſter des heiligen Ehrentrud zu Salzburg in der Münchener Bibliothek (lat. 15902, 15903), von denen der erſte Gebete, der andere Evangelien-Abſchnitte zum Gebrauche bei der Meſſe enthält. Jener weiſt ein Calendarium mit zierlichen Darſtellungen der Thierkreiszeichen, ein feierliches Bild des Heilandes zwiſchen Petrus und Paulus und viele religiöſe

Salzburger Codices.



Fig. 76. Superbia.
Aus dem Luſtgarten der Herrad von Landſperg. Nach Engelhardt.

Scenen in den goldenen Initialen mit farbigem Ornamente und gemuſterten Gründen auf. Dieſer enthält eine Fülle bibliſcher und legendariſcher Darſtellungen, die in dem 104 Blatt ſtarken Codex oft Seite für Seite bedecken. Mag auch bei einer Madonna im erſten Bande die Inſchrift «Sca. Theotokos» vorkommen, ſo iſt doch von byzantiniſchen Reminiſcenzen kaum die Rede, aber der Stil iſt trotz einiger Derbheit der Ausführung ſtreng, die Auffaſſung oft eigenthümlich. In der kräftigen Färbung iſt auch hier die beſondere Anwendung von Grün bemerkenswerth.

Sächſiſche Schule.

Am ſichtlichſten iſt der künſtleriſche Aufſchwung in der Zeit Friedrichs

1) St. Peter Nr. 7 und Nr. 244.

Barbaroſſa in Sachſen, und keine Leiſtung zeigt denſelben vielleicht in höherem Grade als das für Herzog Heinrich den Löwen geſchriebene Evangeliarium im Beſitze des Herzogs von Cumberland, geſchrieben von dem Mönche *Heriman* im Kloſter Helmershauſen an der Diemel, dem muthmaſslich auch der ſogenannte Theophilus angehört hat.[1]) Dieſer Codex iſt keine Dilettantenarbeit, Evangeliarium Heinrichs des Löwen.



Fig. 77. Verkündigung. Aus dem Bruchſaler Evangeliſtarium.

wie der hortus deliciarum, ſondern das Product einer bewuſsten und ausgebildeten künſtleriſchen Kraft. Die Säulen der Canones werden von kriechenden und kauernden Geſtalten getragen, im Tympanon befinden ſich mitunter figür-

1) Vgl. oben S. 242. Ausführliches über die von König Georg von Hannover aus der Bibliothek des Metropolitancapitels zu Prag erworbene Handſchrift bei *Ambros*, der Dom zu Prag, 1858, S. 293. Dazu *F. Culemann* in der Neuen hannover. Zeitung 1861, Nr. 222, 224.

liche Darftellungen, die Krönungen an den Seiten jedes Bogens werden durch fymmetrifche Vögel oder noch häufiger durch Allegorien der Tugenden, als Frauengeftalten oder Figuren in ritterlicher Rüftung, gebildet; manchmal befiegen diefelben die Lafter; fo fticht der Glaube, eine heroifche, faft nackte Geftalt, das Heidenthum nieder. Hierauf folgt ein Widmungsblatt, oben die feierliche Madonna mit dem Kinde zwifchen Johannes dem Täufer und Bartholomäus, unten die Schutzheiligen von Braunfchweig, Blafius und Aegidius, welche Herzog Heinrich und feine Gemahlin Mathilde bei der Hand führen. Vor jedem Evangelium befinden fich zunächft mehrere Seiten mit Bildern aus dem Neuen Teftamente, meift je zweien, in reichen Umrahmungen mit Eckmedaillons, die gewöhnlich Perfonen des Alten Teftamentes oder Symbole, wie Pelikan und Phönix bei der Grablegung und den Marien am Grabe, enthalten. Dann folgt der Evangelift mit feinem Symbol, meift in ausdrucksvoller Gruppirung; fo kniet der Engel, faft nackt, vor dem Matthäus und reicht ihm das Buch dar. Den Anfang des Textes bilden ftets mehrere Seiten mit verzierter Schrift, prächtiger Farbe und fchönen Initialen. Bei der Kreuzigung ftehen auch hier Kirche und Synagoge unmittelbar neben dem Kreuze. Das drittletzte Bild, vor dem Johannesevangelium, zeigt, inmitten ihrer Vorfahren, Heinrich und Mathilde, welche die Kronen des Lebens empfangen; in der oberen Abtheilung Chriftus in der Glorie zwifchen Engeln und Heiligen. Auf dem nächften Blatte erfcheint der Heiland in der Mandorla zwifchen den Evangeliftenfymbolen und fechs Kreifen mit Darftellungen der Schöpfungstage. Die Momente find gut gewählt, die Compofitionen felbftändig, und bei gröfserer Figurenzahl klar. Da fie nie in die Tiefe gehen, fondern die Geftalten meift in einer Fläche ftehen, fallen die perfpectivifchen Mängel nicht auf. Die fchlanken, mafsvoll bewegten, doch niemals fteifen Figuren find fogar im Nackten ungewöhnlich gut, nur die Füfse erfcheinen fchwächer; die Gewandung ift einfach und edel, die Köpfe find von glücklicher Bildung, wenn auch ganz typifch. Die modellirende Gouachemalerei zeigt vollendete Gleichmäfsigkeit und fatte Kraft.

Evangeliarium Braunfchweig.

Dafs diefer Codex in jenen Gegenden nicht vereinzelt daftand, wenn er auch der fchönfte erhaltene ift, beweift ein Evangeliarium mit den Evangeliften und einzelnen biblifchen Bildern aus dem Braunfchweiger Dome, jetzt im Mufeum dafelbft. Wenn wir erwägen, welchen Auffchwung die monumentale Plaftik damals in Sachfen nahm, werden uns auch folche Leiftungen der Malerei nicht überrafchen. Freilich ftehen die Werke der damaligen Sculptur immer noch auf einer relativ höheren Stufe als diejenigen der Malerei. Es gehört eine weit gröfsere Abftraction dazu, das Bild eines Gegenftandes in die Fläche zu übertragen, als ihn plaftifch nachzuahmen. Von einem Bildhauer und einem Maler des Mittelalters, die an Talent und Ausbildung auf gleicher Stufe ftehen, wird der erftere ftets verhältnifsmäfsig Befferes zu leiften im Stande fein. Die Schwächen des Formgefühls und der Kenntnifs des Körpers find bei beiden in gleicher Weife empfindlich, aber bei dem Maler tritt noch der Mangel der befonderen Kenntniffe, die fein Fach verlangt, namentlich der Perfpective, hinzu.

Vergleich mit der Plaftik.

Freier Stil feit Ende des 12. Jahrh.

Eine weitere Stufe bezeichnen dann die Handfchriften aus dem Schluffe des 12. und den erften Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, für deren Stil der

Pſalter des Landgrafen Hermann. Stuttgart.

Pſalter des Landgrafen **Hermann** von **Thüringen** († 1216) zu Stuttgart[1]) ein charakteriſtiſches Beiſpiel iſt. Der Urſprung des Buches iſt dadurch feſtgeſtellt, daſs Landgraf Hermann, der Fürſt, an deſſen Hof auf der Wartburg die Sage den berühmten Sängerkrieg verlegt, ſeine zweite Gemahlin Sophie von Baiern, ſowie die Königspaare von Ungarn und Böhmen als Bruſtbilder über der Litanei gegen Ende erſcheinen, und daſs auch Hermanns Name im Texte



Fig 78. Calender aus dem Pſalter des Landgrafen Hermann. Stuttgart.

von Gebeten wiederkehrt. Das Calendarium vorn, in zwei Arcaden zerlegt, links mit dem Texte, rechts mit einem draſtiſch genrehaften Monatsbilde im Tympanon und einer gröſseren Apoſtelfigur, läſst die neue Wandlung des Geſchmackes deutlich erkennen (Fig. 78). Zu dem ſchlanken Verhältniſſe der

1) Königl. Privatbibliothek Nr. 412. Einige Holzſchnitte, z. B. die Kreuzigung, bei *Kugler*, Kl. Schriften I. S. 69 f.

Gestalten kommt der fliessende Zug der Haltung, eine leise, weichere Neigung des Hauptes, eine freiere, nach Anmuth strebende Bewegung der Glieder, durch welche die ehemalige Strenge und Feierlichkeit aufgehoben ist, endlich eine gewisse Scharfbrüchigkeit der gut gezeichneten Gewandung, entsprechend jener Neigung zum Schärferen, Eckigen an Stelle der rundlichen Formen, welche nun den ganzen Geschmack der Epoche umzugestalten begann, einen neuen Baustil, den gothischen, durchdrang und alle Aeusserungen des Formensinnes, auch die Schrift beeinflusste. Bei der Kreuzigung mit dem stark ausgebogenen Christuskörper ist der Ausdruck des Schmerzes in Johannes schon von eigenthümlicher Weichheit, bei dem jüngsten Gerichte sind das sanfte Flehen Maria's, die hier grün gekleidet ist, die freudigen Geberden der Seligen ausdrucksvoll. Die Darstellung von Abrahams Schosse am Ende des Buches mit lieblichen Nebenfiguren, die Blumen und Früchte darreichen, ist besonders anziehend. Die sichtliche Hinneigung zu einem freieren Stile wie die gleichmässige Sorgfalt der Ausführung begründen die hervorragende Bedeutung dieses Werkes. Aber in einer Zeit, in der Poesie und ritterliche Sitte in Deutschland schon stark von französischer Einwirkung überfluthet waren, hatte die Malerei sich doch ihren vaterländischen Charakter bewahrt und brachte in diesem noch immer Schöpfungen hervor, denen kein gleichzeitiges französisches Product sich an die Seite setzen liesse.

Ein verwandtes Gebetbuch desselben Fürsten besitzt das Capitelsarchiv Cividale. zu Cividale im Friaul; zweimal sind hier der Landgraf Hermann und Sophie dargestellt, das einemal vor der Dreifaltigkeit knieend mit dem Modell der Kirche zu Reinhardsbrunn [1]). Diesen Handschriften sind dann als andere hervorragende Schöpfungen des spätesten romanischen Stiles ein Psalterium deutschen Ursprungs in Paris [2]) zwei bilderreiche Psalterien in Hamburg (Stadtbibl. Nr. 85) und zu Bamberg (Bibl. Nr. 232) sowie ein aus Mainz stammendes Evangeliarium in Aschaffenburg (Kgl. Bibliothek. Merkel Nr. 3) anzureihen.

Initialen. In den Codices dieser Stufe verdient dann aber namentlich noch die Ornamentik der Initialen eine besondere Beachtung. In diesem wesentlich kalligraphischen Theile der Miniaturmalerei hatte die romanische Periode sich bisher immer noch ganz in den Bahnen des karolingischen Stiles bewegt und dessen Phantasiespiele mit Geriemsel, Blattwerk und Thiermotiven fortgesetzt, sie höchstens leise umgebildet. Jetzt beginnt das, was nebensächlich war, Blattwerk und Figürliches, den Ton anzugeben, mitunter die Bänder, das Flechtwerk, die Linienspiele vollständig aufzuzehren. In dem erwähnten Psalter in Paris (lat. 17961) kommt unter mehreren grossen Initialen in Blau, Grün, Silber u. s. w. auf Goldgrund jenes S vor (Fig. 79), in welchem der Körper des Buchstabens selbst aus einem geflügelten Drachen besteht, und charaktervoll stilisirtes Blattwerk, seinem Rachen und seinem Schweif entquellend, die Füllungen bildet. Ein ganz ähnliches S, nur um eine männliche Gestalt bereichert, die mit dem Speer in den Rachen des Ungethümes stösst, sehen wir in dem Stuttgarter Psalter des Landgrafen Hermann. [3]) Hier sind auch alle anderen Ini-

---

1) Jahrbuch der k. k. Centralkommission II. S. 300, mit Holzschnitt.

2) Bibl. nat. lat. 17961. — *Labarte* Taf. 91.

3) Abbild. Kugler a. a. O.

tialen meifterhaft, fo gleich das erfte grofse B mit vorzüglich durchgebildetem Akanthusblattwerk, in das fich kleine Thierfiguren, Löwen, Vögel, mifchen, während in den Ecken für verfchiedene Drôleries, Pflüger bei ihrer Arbeit, Kämpfe



Fig. 79. Initiale aus einem Pfalter in Paris. Nach Labarte.

mit Ungeheuern, zugleich aber auch für den harfefpielenden David Raum bleibt. Im Gebetbuche zu Cividale zeichnen fich zwei Initialien mit ritterlichen Kämpfen aus. Nur Initialen in verwandtem Stile ohne fonftige Bilder enthalten des Auguftinus Buch de Trinitate, im Klofter Engelberg in der Schweiz

unter den Aebten Berchtold († 1197) und Heinrich I. († 1223) gefchrieben,[1]) und die Mater verborum im Böhmifchen Mufeum zu Prag, eine Abfchrift des von Abt Salomo von St. Gallen hervorgerufenen Univerfallexicons. Hier enthalten einige Initialen auch biblifche Motive, zum Beifpiel den Gekreuzigten, deffen Leib wieder ftark ausgebogen und hier feltfamerweife mit einem Netze anftatt des Lendentuches umfchlungen ift, dann auch Betende, befonders Mönche des unbekannten Klofters, aus welchem der Codex hervorgegangen, in Verehrung einer heiligen Figur, etwa der Madonna.[2]) Aber andere Initialen werden, wie diejenigen in dem Engelberger Codex, durch reines Phantafiefpiel gefüllt; fo das Y mit der traubenpflückenden nackten Figur in fchwungvoller Bewegung und dem hockenden, nafchenden Affen (Fig. 80) und das grofse A, das vor dem Anfang eine ganze Seite füllt, ein Prachtftück phantaftifcher Ornamentik, bei der fich Flechtwerk und Blattwerk verbinden, während die launigften Einfälle überall auftauchen, Drachen den Stengeln entfpriefsen und wieder in fie verlaufen, feltfame Köpfe, eine Eule, die von zwei Affen gekrönt wird, ein vergnügter Geigenfpieler, ihr Plätzchen finden, und zwei geiftliche Herren feitwärts von dem Buchftaben ftehen.[3])

Mater verborum. Prag.



Fig. 80. Initiale aus der Mater verborum in Prag. Nach Wocel.

Neben der ftärkeren Ausbildung des romanifchen Blattwerkes, unter Einflufs der damaligen architektonifchen Ornamentik, ift hier überall die Fülle phantaftifcher Motive, der Thier- und Menfchengeftalten, Fabelwefen, feltfamen Mifchformen, merk-

1) Stiftsbibliothek dafelbft Cod. I, I./II. — *Rahn*, a. a. S. 310.

2) Auf den Schriftbändern der zwei Mönche vor der Madonna im zweiten P waren die tfchechifchen Namen eines Schreibers *Vacceradus* und eines Illuminators *Miroslaus* nebft der Jahrzahl 1102, fpäter als 1202 gedeutet, von Hanka gefälfcht worden. Vgl. *Woltmann* im II. Bande des Repertoriums für Kunftwiffenfchaft. Heft 1, Stuttgart 1877, und *Patera* und *Baum* in der Zeitfchrift des böhm. Mufeums (časopis musea království českého) 1877, I u. II. Da auch die böhmifchen Gloffen im Texte meift gefälfcht find, fallen die früheren Gründe für die Entftehung des Codex in Böhmen fort.

3) Abb. bei *v. Quast* und *Otte*, Zeitfchrift für chrftl. Arch. u. Kunft, II. Taf. 11 und in der tfchechifchen Zeitfchrift Památky archeologické á méstopisné. Bd. I. — Die Umfchrift Siwa, welche dem vorderften Kopfe eine flavifch-mythologifche Bedeutung geben wollte, ift gleichfalls Fälfchung. Holzfchnitte einiger anderen Miniaturen des Codex in den Mitth. der Centr.-Comm. V., 1860, S. 33, zu einem Auffatze von *Wocel*.

würdig. Gaukelſcenen und Kampfſcenen kommen vor, das Traumhafte, Abenteuerliche, ja Dämoniſche wird hervorgeſucht, und dem Ueberſchuſs an Erfindung und Laune geſellt ſich die formelle Geſchicklichkeit, die gar oft gewaltſame Stellungen anwendet, aber alle Motive mit kühner Sicherheit ergreift, ſogar das Nackte zu behandeln weiſs und bewundernswerthen Linienſchwung ſowie groſsartige Geſchloſſenheit der Compoſition erreicht.

Dergleichen phantaſtiſche Darſtellungen kommen auch im architektoniſchen Ornamente des romaniſchen Stiles, in Säulencapitellen, Frieſen, Portalumrahmungen vor, und es hat die neueren Forſcher der mittelalterlichen Kunſt oft gereizt, einer ſymboliſchen Bedeutung in ihnen nachzuſpüren, entweder Reminiſcenzen aus der nordiſchen Mythe oder Aeuſserungen religiöſer Myſtik in ihnen zu ſehen. Aber ſchon der Umſtand, daſs der formelle Urſprung ſolcher Thierfiguren und Fabelweſen im architektoniſchen Ornamente nachgewieſen iſt, indem die orientaliſchen Teppiche, im Abendlande immer eine gangbare Waare, ihre unverkennbaren Muſter enthalten,[1] ſteht anderen Interpretationen entgegen. Dazu kommt jene bekannte Briefſtelle des heiligen Bernhard, der gegen die phantaſtiſche Ornamentik der Kreuzgänge mit Ungeheuern, fabelhaften Beſtien, Halbmenſchen, Kampfſcenen eifert, durch welche der Betrachtende von der religiöſen Beſchaulichkeit abgelenkt werden müſſe. Das reicht hin um darzuthun, daſs ſie nicht zunächſt in ſymboliſcher Abſicht geſchaffen wurden, wenn auch vielleicht die Phantaſie des Volkes nachträglich in ſolche ſchon beſtehende Formſpielereien eine Deutung hineinzulegen ſuchte. Damals wurden die Handſchriften der Beſtiarien, des Phyſiologus, immer beliebter, welche verſchiedene wirkliche und fabelhafte Thiere aufzählen und abbilden, von ihren Eigenſchaften berichten und in dieſen Anſpielungen auf chriſtliche Heilswahrheiten ſuchen;[2] dieſe Fabelliteratur gewann einen groſsen Einfluſs und rief dann auch wirklich Bildwerke, die von ſolcher Auffaſſung getränkt waren, hervor.

Doch in den Verzierungen der Handſchriften hat dieſe myſtiſche Auffaſſung weit weniger Boden als in der architektoniſchen Decoration. Der Phoenix, der Pelican, wie wir ſie im Evangeliarium Heinrichs des Löwen gefunden, ſind zwar Motive aus dem Phyſiologus, aber derartiges tritt nur vereinzelt auf. Bei den phantaſtiſchen Initialen nach einem beſonderen Sinne zu ſuchen, etwa den Drachen beim Pſalme »Salvum me fac« als Verkörperung einer drohenden dämoniſchen Macht aufzufaſſen, würde zu weit gehen. Gerade dieſe kalligraphiſche Ornamentik iſt ein freies Spiel der Einbildungskraft, das durch die Keckheit und Laune, mit der es ernſte Darſtellungen umrankt und unmittelbar neben der feierlichen Kirchlichkeit durchbricht, der mittelalterlichen Kunſt einen beſonderen Reiz verleiht.

Wir haben jetzt ſolche Handſchriften berückſichtigt, deren Bilder ſorgfältig in Gouachemalerei auf goldenem oder farbigem Grunde ausgeführt ſind Zeichnende Darſtellung.

1) *A. Springer*, Ikonographiſche Studien, Mittheilungen d. k. k. Centr.-Comm. V. (1860.) S. 67.

2) *G. Heider*, Phyſiologus, nach einer Handſchrift des XI. Jahrhunderts, Archiv f. Kunde öſterreichiſcher Geſchichtsquellen, V, S. 541. Eine durch Alter und Kunſtwerth beſonders wichtige Handſchrift des Bestiaire, nach *Waagen* franzöſiſch um 1200, im Aſhmolean Muſeum zu Oxford. Andere Handſchriften zu Brüſſel und Paris, verwerthet bei *Cahier* und *Martin*, mélanges d'archéologie, II, mit Abbildungen; vgl. auch *Cahier*, nouv. mélanges, cur. mystérieuses.

und deren ornamentaler Reichthum alles aufbietet, was die Zeit vermag. Aber ebenfo wie auf früheren Stufen bleiben noch in der Blütezeit des romanifchen Stiles, feit Mitte des 12. Jahrhunderts auch folche Codices beachtenswerth, die mit blofsen Federzeichnungen in Schwarz und Roth, ftellenweife in flüchtiger, dünner Colorirung ausgeftattet find. Wenn auch oft recht dilettantifch, find fie dennoch als leichte Improvifationen voll kecker, bewegter Züge befonders merkwürdig. Gerade das füdliche Deutfchland war in folchen Leiftungen productiv. Dahin gehören zunächft die Handfchriften aus dem Klofter Zwifalten am Fufse der fchwäbifchen Alp, in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart, unter denen nur ein Brevier (Brev. 4. Nr. 125) in Deckfarben ausgeführt ift. Ein dreibändiges Paffionale,[1]) unter Abt Conrad (1169–1193) gefchrieben, enthält wild-phantaftifche Initialen in Federzeichnung und zahlreiche gröfsere und kleinere Darftellungen, bei denen gelegentlich etwas Farbe angewendet ift. Auffallend ift hier aber das monumentale Stilgefühl, verbunden mit der Fähigkeit, architektonifche Anfichten gut wiederzugeben. Erfteres nimmt man dann auch in den fchwarzen und rothen Federzeichnungen des Chronicon Zwifaltenfe (Hift. Fol. 415) wahr. So ftellt ein grofses Blatt die Schöpfung dar, Gott thront im Centrum, ihn umgibt ein Ring, den fechs Medaillons mit den Schöpfungstagen fchmücken. Ringsum find der Sturz der böfen Engel, Michael als Sieger über den Drachen, der über den Rahmen hinausreicht, und unten der Höllenrachen fowie Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiefe zu fehen. Die nächfte Seite enthält die fonft bei Fufsboden-Mofaiken beliebte Figur des Jahres, umgeben von Thierkreiszeichen und Darftellungen der Monate, der Jahreszeiten, der Winde. Unter den fpäteren legendarifchen Bildern fallt namentlich der riefige löwenköpfige Chriftophorus auf, der zwei Thürme, aus welchen Menfchen ihn anftaunen, überragt und feine Füfse gerade durch zwei Thore fchieben kann.

Codices aus Zwifalten.

Dafs auch in diefer Technik ein reiner Stil und eine forgfältige Ausführung möglich waren, zeigt die Legende der heiligen Lucia in Profa und in alkäifchen Strophen, verfafst von Sigebert von Gembloux, der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts Scholafter im St. Vincenzklofter zu Metz war, und gefchrieben gegen Ende des 12. Jahrhunderts in demfelben Klofter (Berlin, Kupferftichcabinet, MSS. 52). Aufser Scenen aus der Legende der Lucia enthält das Buch die Darftellungen der klugen und der thörichten Jungfrauen auf zwei verfchiedenen Seiten, über jeder Gruppe den Bräutigam in der Herrlichkeit, neben der zweiten Scene den knieenden Schreiber Bruder *Rodulfus.* Edle fymmetrifche Compofition vereinigt fich hier mit Bewegungen voll Mafs und Ausdruck (Fig. 81).

Legende der heil. Lucia. Metz.

Erft aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts rühren zwei berühmte Handfchriften mit deutfchen Dichtungen in der Berliner Bibliothek her, des Pfaffen Wernher von Tegernfee »Liet von der Maget«, mit vielfach alterthümlich ftrengen, oft aber zugleich gezierten, in Extremitäten und Gewandung verfchnörkelten Zeichnungen, aus denen aber oft Selbftändigkeit der Auffaffung und fogar anmuthige Empfindung reden, dann die Eneidt des Heinrich von Veldegk (Ms. Germ. Fol. Nr. 282), deren Umrifs-Darftellungen von Liebes-

Wernher von Tegernfee.

Eneidt.

1) Bibl. Fol. 56—58. — Proben bei *Kugler*, kl. Schriften, S. 56 ff.



Fig. 81. Kluge Jungfrauen. Aus einer Handschrift aus Metz.

fcenen, Kämpfen, Ritterleben trotz manchen Ungefchickes ein dreiftes Zugreifen, ein Streben nach Anfchaulichkeit und eine überrafchende Geberdenfprache zeigen.[1]) Eine Ausfchmückung profaner Dichtungen in folchem Stile wurde jetzt immer häufiger.

Ein höchft productiver Schreiber, der feine Bücher offenbar felbft illuftrirte, war der Mönch *Konrad* in dem bairifchen Klofter Scheiern, deffen Codices in der Münchener Bibliothek wiederholt feinen Namen und gelegentlich fogar feine bildliche Darftellung enthalten.[2]) Er war unter Abt Konrad (1206—1216), aber auch noch lange nachher unter deffen Nachfolger Heinrich als Schreiber, Illuminator und Goldfchmied thätig; in feiner Mater Verborum kommt die Jahrzahl 1241 vor. Konrad arbeitete keck darauf los, meift in grofsem Mafsftabe, und pflegte feine dilettantifchen Federzeichnungen nur leicht zu coloriren, aber er zeigte fich einerfeits im Befitze der überkommenen Typen und ift andrerfeits eigener glücklicher Einfälle fähig. Das wichtigfte Buch, ein ganz grofses Liber matutinalis[3]) (Lat. 17400) enthält feierliche Compofitionen: den Drachen und das apokalyptifche Weib, die Kreuzigung, den Sieg über die Ketzerei, dann aber zwei Bildercyklen zu populären Legenden nicht eben ftreng kirchlichen Charakters, die dann auch in den franzöfifchen «Miracles de la vierge» wiederzukehren pflegen: Die Gefchichte von der ftrengen Aebtiffin, die doch felbft dem Verführer unterliegt, aber vor der Schande durch die Hilfe der Madonna bewahrt wird, welche ihre Engel zur Entbindung und zur Unterbringung des Kindes fendet; dann die Legende von Theophilus, der fich wegen einer Zurückfetzung durch den Bifchof dem Juden überantwortet und dem Antichrift ergibt, aber mit dem Teufel in Conflikt geräth, weil er von der Wohlthätigkeit nicht laffen kann, und fchliefslich feine Verfchreibung an den Böfen durch die Mutter Gottes zurückerhält und ein feliges Ende findet. Für folche Erzählungen gab es keine älteren Mufter, und fo fand denn Konrad in breiter, anfchaulicher, oft unfreiwillig launiger Darftellung höchft naiv feinen Weg. Merkwürdig find auch die Historia Scholastica des Petrus Comestor (lat. 17405) und die Mater verborum (lat. 17403), erftere mit Allegorien der freien Künfte, letztere mit einer Darftellung der geiftlichen und der weltlichen Mufik, denen in befonderen Umrahmungen Geftalten und Gruppen wie Pythagoras, der harfefpielende David, Boëthius und Guido von Arezzo gefellt find, dann Allegorien von Tugenden und Laftern, die durch Beifpiele aus dem Alten Teftament wie aus dem Heidenthum erläutert werden, alfo die Cupiditas durch Cröfus vor Cyrus, Jefabel, Haman am Galgen u. f. w. Bei repräfentirenden Gruppen nehmen die länglichen Geftalten mit engem Gefälte in diefen beiden fpäteren Handfchriften oft einen ftarr-feierlichen Stil an; eine ganz grofse, fymmetrifch mit dem Kinde thronende Madonna in der Mater verborum erinnert an die hieratifche Auffaffung in den älteren franzöfifchen Glasgemälden, von denen fpäter die Rede ift. Dabei war Konrad von Scheiern

Konrad von Scheiern.

---

1) Beide Werke bei *Kugler* a. a. O. von S. 12 an, mit Abbildungen.

2) Proben in Holzfchnitt bei *Kugler*, Kl. Schr. I, 84, und *Sighart*, Gefch. d. bild. Künfte in Bayern S. 274. — Ueber *Konrad* vgl. Mon. Germ. SS. XVII, S. 613 ff.

3) So wird es genannt, mit dem bezeichnenden Zufatze „magnus et plenus", in der Notiz „De codicibus a Chounrado Schirenfi exaratis" Mon. Germ. a. a. O. Die jetzt übliche Bezeichnung „Evangeliarium et lectionarium" ift unrichtig und bezieht sich am angeführten Orte auf ein anderes Buch.

aber ein Schnellmaler, die Handwerksmäfsigkeit, die feit Mitte des 13. Jahrhunderts in der deutfchen Miniaturmalerei einrifs, ift fchon bei ihm ausgefprochen. Er war fich deffen felbft bewufst, entfchuldigte fich in Verfen und führte als Milderungsgrund an, dafs er Alles allein gemacht und keinen Lohn bekommen [1]).

Noch immer war die Miniaturmalerei wefentlich eine klöfterliche Technik ebenfo wie die Schreibkunft, an welche fie fich anfchlofs, aber bei der gröfseren Schreiber und Illuminator.



Fig. 82. Schreiber und Illuminator. Aus einer Handfchrift zu Prag.

Ausbildung der Malerei konnte diefe nicht mehr, wie früher, eine Arbeit des Schreibers felbft fein, fondern es trat jetzt in der Regel eine Theilung der

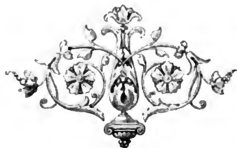
1) Supplicat hic si quid minus apte forte rescripsit,
Huic ignoscatur super hoc veniamque precatur,
Namque laboravit solus foliumque patravit,
Et qua dignus erat scribens mercede carebat.

Arbeit ein. In dem Necrologium aus Zwifalten [1]) stehen unter zwei Arcaden der Maler *Wernher* und der Schreiber *Reinhard* von Munderkingen, der 1232 als Abt starb. Noch bezeichnender für das Verhältnifs des Schreibers zum Illuminator, die Unterordnung der Letzteren und ihre Thätigkeit in gemeinsamer Werkstatt ist eine Federzeichnung am Schlusse einer Handschrift in der Bibliothek des Metropolitancapitels zu Prag. (Fig. 82.) Es ist ein offenbar um 1200 in einem deutschen Kloster geschriebener Codex des Augustinus de civitate Dei. Am Schlusse des Textes sehen wir einen Mönch *Hildebertus* am Schreibpulte, der sich umwendet um nach einer Maus zu werfen, welche auf seinem Speisetische nascht. In seinem Buche steht der Fluch: „Verdammte Maus, du machst mich gar zu oft böse, dafs dich Gott verderbe!" [2]) Ihm zu Füfsen sitzt ein junger Mensch, *Everwinus*, der ein Ornament zeichnet. Es ist ein interessantes bildliches Seitenstück zu den launigen Schlufszeilen, welche die Schreiber oft an das Ende ihrer Arbeit gesetzt haben.

---

1) Stuttgart, öff Bib. hist. fol. 420.

2) Pessime mus sepius me provocas ad iram ut te deus perdat.



ZWEITER ABSCHNITT.

Mosaik, textile Kunst, Wand- und Tafelmalerei.

Die Kunſt der Moſaik wurde im Norden niemals recht heimiſch; ſie kam während der Periode des romaniſchen Stiles hier nur vereinzelt und zwar nur als Fuſsbodenmoſaik vor. Dieſe Technik hatte namentlich Biſchof *Bernward* von Hildesheim eingeführt, obwohl er ſelbſt nie eine Unterweiſung in ihr empfangen[1]), ſondern offenbar nur die italieniſchen Muſter ſtudirt hatte. Unter den erhaltenen Denkmälern ſind einige Reſte in den Rheinlanden am wichtigſten, beſonders die groſse, in Trümmern wieder aufgefundene und neu hergeſtellte Bodenmoſaik in der St. Gereonskrypta zu Köln[2]). Offenbar gehört dieſelbe der Zeit des Biſchofs Anno an, unter welchem der damalige Chor im Jahre 1069 geweiht wurde. Mit den italieniſchen Arbeiten gleicher Art, die wir ſpäter kennen lernen werden, ſtimmt ſie in Stil und Technik ſo nahe überein, daſs ſie aus derſelben Schule hervorgegangen ſein muſs. Da die Steine ſelbſt als einheimiſche erkannt worden ſind, hatte ſich Anno alſo die Arbeiter aus Italien nach Köln kommen laſſen. Dargeſtellt ſind Scenen aus der Geſchichte des Joſeph, Joſua, Simſon und David ſowie die Thierkreiszeichen. Die Zeichnung iſt roh und ungeſchickt. Ganz kindiſch nimmt ſich zum Beiſpiel aus, wie David mit geſchäftsmäſsiger Ruhe dem Goliath, der gemüthlich ſtill hält, den Kopf abſchneidet. Die Thiere, wie die Löwen, die von Simſon und von David bezwungen werden, ſind heraldiſch, ohne Naturanſchauung aufgefaſst. Die Geſtalten ſind auf weiſsem Grunde in ſchwarzen Umriſſen, die durch farbige Flächen ohne Schattirung und Modellirung gefüllt werden, ausgeführt; das Roth der Wangen beſteht aus grob aufgeſetzten Flecken.

Fuſsboden-Moſaik.

St. Gereon, Köln.

Im ſüdlichen Frankreich, wo claſſiſcher Boden war, kommt die Fuſsbodenmoſaik häufiger vor. Bemerkenswerth iſt eine vom Jahre 1048 datirte Arbeit in der Kirche zu Cruas (Ardèche)[3]): ein Kreuz zwiſchen zwei conventionell dargeſtellten Bäumen, ſeitwärts die Propheten Elias und Henoch.

Frankreich.

1) *Tangmar* cap. 6. 8. Mon. Germ. SS. IV.

2) *E aus'm Weerth*: Der Moſaikboden in St. Gereon zu Köln .... nebſt den damit verwandten Moſaikböden Italiens. Bonn 1873, mit Abbildungen.

3) *H. Revoil:* Achitecture romane du midi de la France, III., Paris 1874 fol., S. 36, Taf. 78 f.

Die Schule, die hier auftritt, ist von der norditalienischen unabhängig; die Proportionen sind schwankend, die Gewandmotive ganz unverstanden; schwarze Umrisse sind auch hier verwendet, aber die Marmortechnik ist eine höchst sorgfältige. Im nördlichen Frankreich besafs einst die Kirche Saint-Remi in Reims einen im Jahre 1090 gelegten Mosaikboden[1]), welcher aufser biblischen Gegenständen die auf dem Okeanos thronende Erde, die vier Paradiesesflüsse, die Jahreszeiten, die Monate, den Thierkreis, die Cardinaltugenden und die sieben freien Künste enthielt.

Solche Bodenverzierungen blieben in Frankreich gebräuchlich und gingen hernach sogar in die Architektur gothischen Stiles über, waren dann aber meist in Ziegeln hergestellt und im Stil rein ornamental. Ein Surrogat für die Mosaik bildete die im Jahre 1122 hergestellte Fufsbodenbekleidung des Domes in Hildesheim, von der noch Reste übrig sind, eine in Gypsgrund vertiefte, mit schwarzer Masse ausgegossene Zeichnung verwandten Gegenstandes.

Textile Kunst.

Während der steinerne Teppich dem Fufsboden allein vorbehalten blieb, fiel der Schmuck der Wände dem eigentlichen Teppich, der textilen Kunst, oder ihrem Ersatze, der Malerei, zu. Die kostbarsten Luxusgegenstände an Teppichen und gestickten Gewändern lieferten noch immer Byzanz, der Orient, dann Sicilien, wohin die byzantinische Seidenweberei verpflanzt worden war, aber auch in den nördlichen Ländern wurde diese »griechische Arbeit«[2]), wenngleich mit geringerer Kunstfertigkeit betrieben. Die Muster der importirten Webereien und Stickereien, ihre heraldischen Thiere, ihr stilisirtes Blattwerk, wurden nachgeahmt. Man versuchte sich auch in selbständig erfundenen Compositionen heiligen oder profanen Inhaltes, bei denen eine künstlerisch noch wenig entwickelte Zeit den Vorzeichnungen auch mit der Nadel nahezukommen suchte. Vielfach war die Ausführung eine Frauenarbeit, die von Nonnen oder von vornehmen Damen geübt wurde, aber auch Mönche gaben sich mit dieser Technik ab und fertigten die Vorzeichnungen wie die Stickereien selbst an. Ausdrücklich wird das von Bruder *Beretha* im Ulrichskloster zu Augsburg berichtet, der hier im 12. Jahrhundert drei prächtige Fastenteppiche im Auftrage der Aebte herstellte[3]).

Teppich von Bayeux.

Unter den Teppichen, die zur dauernden oder vorübergehenden Decoration der Säle und Gemächer oder des unteren Kirchenraumes dienten, bilden manche schon durch ihre Gegenstände eine wichtige Ergänzung zu den Denkmälern der eigentlichen Malerei; vor allem die berühmte Tapisserie von Bayeux[4]) im dortigen Museum, einst in der Kathedrale, eine Stickerei in verschiedenfarbiger Wolle auf Leinwand von bedeutendem Umfange, 66 Meter lang bei 54 Centimeter Höhe. Sie ist ein künstlerisches wie ein geschichtliches

1) *Didron*, annales archéologiques, X, S. 61 f.

2) Bardo, bis 1031 Abt von Fulda, später Erzbischof von Mainz, sendet an Erzbischof Aribert Geschenke, unter denen auch von einem »Sarcile ex lana, Graeco facto opere, per manus Rohingi« die Rede ist. Vita Bardonis prolixior, cap. X, *I. F. Boehmer*: fontes rer. Germ. III. S. 226.

3) *Fr. Wilhelmi Wittwer*, Catalogus abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis, in *Steichele*, Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg, B. III, besonders S. 132.

4) *Achille Jubinal;* Les anciennes tappisseries historiées etc. Paris 1838, I. Band. — Treffliche farbige Reproduction in verschiedenen Formaten, auch in Originalgröfse, herausgegeben von der Arundel Society. — Für Anderes: *Cahier* et *Martin*, mél. d'arch. B. II—IV, étoffes historiées.

Document, »gleichfam auch eine hiftorifche Aufzeichnung der Zeit«, wie Ranke fagt[1]), indem fie die Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie im Jahre 1066 darftellt und offenbar nicht lange nach dem Ereigniffe felbft entftanden ift.

In fortlaufender Friescompofition entwickelt fich die Handlung mit ihrer Vorgefchichte und ihren Motiven, durch kurze Auffchriften erläutert. Obwohl keine ornamentale Abtheilung in dem Ganzen vorkommt, theilt fich doch dem Inhalte nach das Drama gewiffermafsen in fünf Acte. Zunächft die Expofition: König Edward der Bekenner, den wir auf feinem Throne erblicken, fchickt den Grafen Harald von Kent, den mächtigften Herren des Reiches, aus, um dem Herzoge Wilhelm von der Normandie anzuzeigen, dafs er ihn zu feinem Nachfolger erkoren. Harald reitet mit feinem Gefolge nach dem Hafen Bosham, befucht dort die Kirche, tafelt und begibt fich zu Schiffe. Auf der Seefahrt wird er verfchlagen und landet wider Willen auf dem Gebiete des Grafen Wido von Ponthieu, der ihn feftnehmen läfst, aber auf Verwendung Wilhelms wieder freigibt. Die Schlufsgruppe diefes Actes zeigt den thronenden Herzog Wilhelm in feinem Palatium, wie er den von Wido felbft zu ihm geleiteten Harald empfängt. Nun ift noch eine bisher unerklärte Epifode mit zwei Figuren eingeftreut, »ubi unus clericus et Aelfgyva«. Dann folgt der zweite Act: Ein Krieg zwifchen Wilhelm und dem Grafen Conan von der Bretagne bricht aus, das normännifche Heer zieht auf Saint-Michel, durchfchreitet Flüffe, belagert Städte, nimmt im Sturme die Stadt Dinan, von deren Zinnen der befiegte Conan die Schlüffel an der Fahne herabreicht. Wilhelm belohnt hierauf Harald, der an diefen Kämpfen theilgenommen und nun zu Bayeux dem Herzoge auf Reliquien feinen feierlichen Dienfteid leiftet. Im dritten Acte vollzieht fich die Peripetie der Handlung. Harald kehrt nach England zu König Edward dem Bekenner zurück. Gleich darauf find die Beifetzung und der Tod Edwards (in eben diefer Umftellung) zu fehen. Unverzüglich wird Harald von den Grofsen des Reiches zum Könige erwählt. Erzbifchof Stigant von Canterbury, der feine Krönung vollzogen, fteht an feiner Seite bei der Huldigung. Aber es erfcheint ein Comet, der Unheil verkündet und Schrecken hervorruft. Der vierte Act beginnt damit, dafs die Nachricht von diefem Ereigniffe durch ein englifches Schiff zu Wilhelm gelangt. Jetzt läfst diefer Schiffe zimmern (Fig. 83). Wir fehen das Einfchiffen des Heeres, die Ueberfahrt, das Landen der Flotte, den Zug nach Haftings. Da werden Lebensmittel requirirt, das Heer bereitet fich feine Mahlzeit, und hiernach hält Wilhelm mit Erzbifchof Odo und Rotbert Rath, worauf fchnell ein verfchanztes Lager bei Haftings angelegt wird. Der fünfte Act, die Kataftrophe, beginnt mit dem Aufmarfche beider Heere. Wilhelm hält eine Anrede an feine Truppen, wobei in diefer naiven Darftellung ihm freilich niemand zuhört, fondern alle bereits den Rücken gewendet haben und in den Kampf reiten. Nun folgt ein wildes Schlachtgetümmel zu Fufs und zu Pferde in welchem die Brüder Haralds fallen, und Odo mit dem Commandoftabe fowie Wilhelm im Gewühle auftauchen. Der Tod Haralds und die Flucht der Angelfachfen bilden den Abfchlufs.

1) Engl. Gefchichte, I. Buch, 2. Capitel.

Die Roheit der Zeichnung ift freilich aufserordentlich, die Körper find aufser allem Verhältnifs, die Bäume faft in Geriemfel verwandelt, das Architektonifche zeigt die äufserfte perfpectivifche Unfähigkeit, obgleich der Cha-



Fig. 83. Aus der Tapifferie von Bayeux. Aus Lacroix.

rakter der romanifchen Bauweife immerhin kenntlich ift. Auch in den Farben herrfcht ebenfolche Willkür, wie wir fie öfter in primitiven Miniaturen gefunden haben; die Pferde find roth oder grün. Dabei ift aber das Ganze von einer ftaunenswerthen Anfchaulichkeit. Coftüm, Rüftungen, Geräthe find deutlich;

wir ſehen, wie die Menſchen Bäume fällen, zimmern, kochen, tafeln, kämpfen. Jede Handlung entwickelt ſich in kräftiger Naivetät. Der Bilderfries iſt oben und unten von einem breiten Rande mit ſtiliſirten Thieren und Ungeheuern eingefaſst; nur bei der Schlacht am Ende wird die Erzählung ſo lebhaft, daſs an deren Stelle die Kämpfer und die Gefallenen auch bis in die Bordüre vorrücken.

Ein Lieblingsgegenſtand für die textile Kunſt war die von Marcianus Capella beſchriebene Vermählung des Mercurius mit der Philologie. Dieſe ſowie andere mythologiſche Geſtalten und Perſonificationen der Tugenden ſind auf den gewirkten Teppichen im Schatze der Schloſskirche zu Quedlinburg dargeſtellt. Es ſind offenbar dieſelben welche, nach älteren Chronikangaben, die dortige Aebtiſſin Agnes (um 1200) mit ihren Jungfrauen angefertigt hatte. Bei unverkennbarem Anſchluſs an ältere Vorbilder zeichnen ſie ſich durch glückliche, lebendige Motive und freiere Behandlung aus [1]). Teppiche in Quedlinburg

In der eigentlichen monumentalen Malerei konnte das Darſtellungsvermögen der Zeit ſich denn doch bequemer ausſprechen. Von der Wandmalerei romaniſchen Stils iſt ungleich mehr als von den Arbeiten der textilen Kunſt übrig geblieben; aber das Erhaltene iſt trotzdem nur ein geringer Reſt von dem, was einſt vorhanden war. Eméric David, Fiorillo und nach ihnen Kugler haben aus den Geſchichtsquellen Nachrichten über die Ausführung von Wandmalereien an den verſchiedenſten Orten zuſammengeſtellt. Es iſt unnöthig, dieſe Notizen zu wiederholen oder zu vervollſtändigen, denn ſolche Arbeiten entſtanden eben überall. Ein Denkmal romaniſchen Stiles war ohne die Ausmalung überhaupt nicht fertig. Die groſsen Wandflächen in den Kirchen, den Kreuzgängen der Klöſter verlangten eine maleriſche Decoration. Spätere Jahrhunderte haben die Reſte derſelben ebenſo wie die Polychromie des Innern überhaupt getilgt, aber wo man heute die Tünche entfernt, findet man die Spuren der alten Bilder, die dann freilich verwittert und verblaſst ſind, und deren Herſtellung immer eine Trübung ihres eigenthümlichen Charakters wird. Die Chroniſten geiſtlichen Standes nehmen häufig von ſolchen Arbeiten Notiz, deren Stiftung ihnen der Erinnerung werth ſchien; in einzelnen Fällen geben ſie uns ſogar ausführlichere Schilderungen der Gegenſtände und der Anordnung. Der Kreis der Darſtellungen iſt derſelbe wie in der altchriſtlichen und byzantiniſchen Kunſt und wird höchſtens um die Geſtalten und Legenden anderer Heiliger bereichert. Da kommen würdevolle Einzelfiguren und repräſentirende Gruppen, dann auch erzählende Darſtellungen, meiſt figurenreich, bei einer Fülle aneinandergereihter Momente, vor. Die Ausführung geſchah in ſchneller Handfertigkeit. Naturſtudien wurden zu dem Zwecke nicht angeſtellt, dafür traten ältere Vorbilder und Reminiſcenzen ein, und wenn bei dem raſchen Betriebe der Arbeit auch zahlreiche Gehilfen verwendet werden muſsten, ſo unterſchied ſich doch auf ſolcher Stufe der Ausbildung die Schülerhand verhältniſsmäſsig wenig von der Hand des Meiſters. Wandmalerei. Technik und Behandlung.

Auf die verputzte Wandfläche oder Gewölbekappe wurde die Zeichnung in dicken, meiſt ſchwarzen Umriſſen hingeſetzt und in einfachen Tönen ohne feinere Nüancen, beinahe ohne Schattirung, colorit. Heiligenſcheine, Bor-

1) *Kugler*, Kl. Schriften, I, S. 583, 635.

düren der Gewänder und Aehnliches wurden in Gold aufgetragen. Der Grund war gewöhnlich blau, jedenfalls einfarbig. Umrahmungen im Charakter von Teppichbordüren, manchmal auch Architekturen, befonders fäulengetragene Arcaden, umfchloffen die einzelnen Felder; durch diefe Einfaffungen wurde die polychrome Gliederung des Bauwerkes fortgefetzt; gemalte Teppiche, farbige Vorhänge mit einfachen Falten, bildeten gewöhnlich den Sockel.

Teppichftil. So erfcheinen die Bilder felbft als Nachahmung von Teppichen; wie das Ornament find auch die Figuren ftilifirt, in die Flächendecoration übertragen. Sie find ohne eigentlichen malerifchen Zufammenhang nebeneinander oder übereinander geftellt, höchftens durch gefälligen Zug der Linien in ein glückliches Verhältnifs gefetzt. Die Farbe wirkt rein decorativ durch harmonifche Vertheilung der einzelnen, dunkel umzogenen Flächen. Der Maler verzichtete darauf, in die Tiefe zu gehen, deutete die Oertlichkeit kaum an, verwendete die Architektur mehr nur als Umrahmung, kaum als Hintergrund, vermied dadurch die Schwierigkeiten, denen feine Fähigkeit nicht gewachfen war, und geftand den Flächencharakter der Bilder offen ein. Aber gerade dadurch find die Wandmalereien in diefem Stile ein harmonifcher Schmuck des romanifchen Bauwerkes, und durch ihre rein decorative Haltung haben fie fogar vor den vollendeten, echt malerifch concipirten Wandbildern der reifften Epochen etwas voraus.

Profane Darftellungen. Profane Bilder, etwa Schlachten und Siege der Herrfcher, waren früher, unter dem Fortwirken der römifchen Tradition, in den furftlichen Paläften gemalt worden. Noch König Heinrich I. hatte im oberen Saale der Pfalz zu Merfeburg feinen Sieg über die Ungarn in einem Gemälde darftellen laffen, deffen Anfchaulichkeit und Lebendigkeit in den älteren Quellen gerühmt wird [1]. Kirchlicher Stil. Jetzt tritt derartiges mehr und mehr zurück; die kirchliche Kunft nimmt die erfte Stelle ein [2], und ihren Aufgaben kommt auch der Stil der Darftellung vorzugsweife entgegen. Was als Schranke erfcheinen könnte, wird zum Vortheil; die Strenge der Auffaffung ift einer erhabenen Feierlichkeit fähig, der fchematifche Charakter mindert deren Eindruck nicht, die Gebundenheit wird zum Ausdruck der Unterordnung unter Gottes Willen. Ziemlich Deutfchland. felten find in Deutfchland die Refte aus dem 11. und dem Beginn des Reichenau. 12. Jahrhunderts. Auf der Infel Reichenau, deren berühmtes Klofter ein Hauptfitz der Kunft war, befindet fich ein Jüngftes Gericht in der Vorhalle der St. Georgskirche von Oberzell, mit länglichen Figuren und einem gewiffen Streben nach Zierlichkeit der Bewegung [3]. Alle nackten Theile find durch Zerfetzung der angewendeten Farbe fchwarz geworden. Strenger find die fünf Halbfiguren von Heiligen in der Thurmhalle der Stiftskirche Nonn-

1) *Liutprandi* antapodosis, lib. II, cap. 31, Mon. Germ. SS. III.

2) Von wefentlichem Nutzen war dem Verfaffer die reiche Sammlung von Durchzeichnungen, Zeichnungen und Aquarellen mittelalterlicher Wandgemälde im Kupferftichcabinet des Berliner Mufeums, die er fchon für die 2. Auflage von *Schnaafe's* V. Bande durchgenommen. Dasfelbe Material liegt der ausführlichen Würdigung in *Hotho's* fragmentarifchem Buche »Gefchichte der chriftl. Malerei«, Stuttgart 1867 ff., zu Grunde.

3) Farbig reproducirt bei *Adler*, baugefchichtliche Forfchungen in Deutfchland, in *Erbkam's* Zeitfchrift für Bauwefen, XIX (1869). Atlas Taf. 65.

berg zu Salzburg, alle hager, ganz von vorn, mit ſpitzem Oval, in reicher Salzburg. prieſterlicher Tracht, in gemalten Niſchen von einfacher Architektur [1]).

Die meiſten Ueberbleibſel in Deutſchland gehören erſt der Blütezeit des romaniſchen Stils, dem ſpäteren 12. Jahrhundert, dann der erſten Hälfte des 13. an. Manche der wichtigſten Denkmäler findet man in den Rheinlanden. Ein zuſammenhängender Cyclus füllt die Unterkirche zu Schwarzrheindorf [2]), Schwarzrheindorf. und zwar nur die Oſtpartien derſelben, ſo daſs alſo die Bilder offenbar entſtanden ſind, ehe dieſe 1151 vollendete Grabkapelle des Erzbiſchofs Arnold von Köln gegen 1156 ihr weſtliches Langſchiff erhielt (Fig. 84). Die Halbkuppel der Apſis (1) enthält den ſitzenden, lehrenden Chriſtus in einem Runde, ihm zu Füſsen zwölf Apoſtel und Evangeliſten in zwei gutgeordneten Gruppen, deren einer ſich ein ſtehender Biſchof, wohl der Stifter geſellt, (Fig. 85). An der Wand der Concha ſitzen die vier Evangeliſten an ihren Pulten, über ihnen erſcheinen ihre Symbole (a-d); eine ähnliche ſitzende Geſtalt am Schreibepulte iſt auſserdem noch in einer Wandniſche (e) zu ſehen. Das Kreuzgewölbe im anſtoſsenden Langchor, bei dem die Bilder nur noch an zwei Kappen (2, 3) erhalten ſind, ſtellt die Viſionen des Propheten Ezechiel dar [3]), die dann in den vier gröſseren Feldern des Vierungsgewölbes, rings um die Oeffnung zur Oberkirche, in ſeinen Weiſsagungen von dem neuen Jeruſalem (16—19) gipfeln: Der Engel des Herrn, eine Geſtalt wie Erz, im Bilde eine Kriegerfigur, im Thore der Stadt; das Meſſen der Ringmauern; das Verſöhnungsopfer am Altar; der Einzug des Herrn durch das Oſtthor. An den vier Gurtbögen, welche dieſe Abtheilung einſchlieſsen, erblickt man Ornamente und öſtlich Medaillons mit Köpfen. Die Halbkuppel am Ende des weſtlichen Armes über dem ehemaligen Eingange zeigt die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel (20); entſprechend iſt in der ſüdlichen Halbkuppel, neben und über einem einſchneidenden Fenſter, Chriſti Verklärung (21), in der nördlichen die figurenreiche Kreuzigung, unter ihr das Loſen um die Kleider und Pilatus, der ſeine Hände wäſcht, dargeſtellt (22). Die kleineren Niſchen dieſer beiden Arme enthalten ſitzende Könige (f—i), die Fenſterwandungen im Weſtarme vier Krieger,

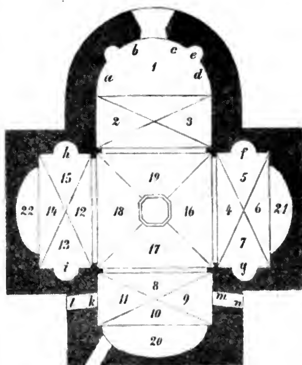


Fig. 84. Unterkirche zu Schwarzrheindorf.

1) *G. Heider*, mittelalterl. Kunſtdenkmale in Salzburg Jahrbuch der k. k. Centralcommiſſion II, S. 18 ff, Taf. 1 u. 2 (farbig).

2) Treffliche Publicationen bei *E. aus'm Weerth*, Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden. Hiernach unſere Abbildungen aus Schwarzrheindorf und Brauweiler, die durch Zuvorkommenheit des Herausgebers dem Werke vor ſeinem Erſcheinen entnommen werden konnten.

3) Abbildung bei *Schnaaſe* V. S. 508 (2. Aufl.).



Fig. 85. Apsis der Unterkirche zu Schwarzrheindorf. Nach E. aus'm Werth.

welche bärtige Geſtalten niederſtoſsen (k—n), alſo wohl Tugenden, welche die Laſter beſiegen.

Der Grund iſt überall blau. Bei ſtrenger Zeichnung und ſtilvoller Anordnung im Raume, charaktervollem Durchſcheinen der Körperformen unter der Gewandung, aber conventionellem, vielfach kleinlichem Faltenwurfe überraſcht hier die Neigung zu kräftigen, oft leidenſchaftlichen Handlungen und Geberden neben der ſonſt alterthümlichen Feierlichkeit der Haltung.

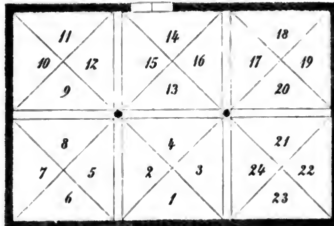


Fig. 86. Capitelſaal zu Brauweiler.

In der Apſis der Oberkirche thront der Heiland, vor deſſen Füſse ſich ein Biſchof geworfen, zwiſchen den Evangeliſtenzeichen und Heiligen. Tiefer ſteht eine Schar von Heiligen, meiſt Kriegern. Am Kreuzgewölbe erſcheint zweimal Chriſtus und zweimal die heilige Jungfrau ohne ihr Kind zwiſchen Gruppen verehrender Heiliger und Märtyrer.

Brauweiler Capitelſaal.

Auf derſelben Höhe ſtehen die wenig ſpäteren Deckenbilder im Capitelſaale der Abtei Brauweiler bei Köln. Die 24 Felder der ſechs Kreuzge-



Fig. 87. Simſon. Deckenbild aus Brauweiler. Nach E. aus'm Weerth.

wölbe enthalten im Anſchluſſe an das elfte Capitel des Hebräerbriefes eine lehrhafte Darſtellung von der Kraft des Glaubens in Scenen aus dem Alten Teſtamente, den Evangelien, den Legenden von Märtyrern und Heiligen, und in der Abtheilung, welche dem Eingange entgegengeſetzt iſt, das coloſſale Bruſtbild des bartloſen Heilandes. Die gröſseren Bilder in den Schildbögen, welche dieſen Cyclus fortſetzten, ſind nicht mehr im Zuſammenhange erkennbar. Die ſinnige Gliederung des Ganzen iſt impoſant, und trotz manchen Ungeſchickes, trotz der rein decorativen Behandlung iſt die Freiheit ſchon entſchiedener, die

Lebendigkeit gröfser, die Anordnung aber noch immer voll monumentaler Würde[1]). Ein charaktervolles Beifpiel ift der Simfon, der heldenhaft zwifchen den erfchlagenen Philiftern fteht (Nr. 11, Fig. 87).

Köln, St. Gereon. Den klaren Gefammteindruck der alten Polychromie empfängt man noch in der 1227 vollendeten Taufcapelle an St. Gereon zu Köln, deren Bilder am Schluffe diefer Periode ftehen. Gemalte Arcaden im Uebergangsftile enthalten, meift paarweife, die Geftalten von Bifchöfen und Heiligen, ganz von vorn, in der Haltung bewegter, mit bereits eckigen und gegen unten unruhig gehäuften Gewandmotiven. Im Gewölbefelde über dem Altare erfcheint Chriftus zwifchen Maria und Johannes dem Täufer[2]).

Soeft. In Weftfalen ftehen die nach den Ueberbleibfeln einer Infchrift wahrfcheinlich im Jahre 1166 ausgeführten Malereien in der Chorapfis des Patroclusmünfters zu Soeft in erfter Reihe. Am Gewölbe thront Chriftus, riefig grofs, in der Mandorla, feitwärts erfcheinen die Zeichen des Matthäus und des Johannes, unten die des Marcus und des Lucas, von fechs ftehenden Heiligen, Maria, Petrus und Stephanus, Johannes dem Täufer, Paulus und Laurentius, umgeben. Unterhalb eines Friefes mit Bruftbildern von Heiligen fieht man an der Apfiswand vier impofante Königsfiguren unter architektonifchen Baldachinen, während die Fenfterwandungen in zwei Reihen kleinere Engel- und Heiligengeftalten aufweifen. Sorgfältige Durchbildung, feines Gefält bei ruhigem Linienflufs der Gewandung und freiere Lebendigkeit inmitten der feierlichen Ruhe zeichnen diefe Malereien aus[3]). Spätere Bilder find in einer Nebenapfis, dem Marienchörchen, und in der anftofsenden Nicolaicapelle vorhanden[4]). Den Bildern des Hauptchors find diejenigen in der Kilianskirche

Lügde. zu Lügde bei Pyrmont in der Auffaffung wie im Gegenftande verwandt, nur fehlen unter den oberen Heiligen die beiden Diakonen, und unten haben ftatt der Könige Apoftelfiguren Platz gefunden[5]).

1) Eingehende Schilderung von *A. Reichenfperger*, Jahrbücher des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande, XI (1849). Publicirt von *E. aus'm Werth* a. a. O. — Nach den Nummern diefer Abbildungen (Fig. 86): 1. Bruftbild Chrifti. 2. 3. Zwei Propheten, Johannes der Täufer, Maria. 4. Zwei Krieger des Alten Bundes. — 5. Ein männlicher Heiliger; der gefeffelte Paulus mit dem Lictor. 6. Bärtige männliche Geftalt; der gute Schächer am Kreuze. 7. Daniel in der Löwengrube; Thekla unter den Löwen. 8. Die drei Jünglinge im Feuerofen; Cyprian und Juftina im fiedenden Keffel. — 9. Das Schwert, mit dem St. Aemilian enthauptet werden foll, biegt fich um. 10. König Ezechias und der Prophet. 11. Simfon. 12. Kriegsfcene, Reiter ftürmen ein Lager. — 13. Verftofsung der Hagar. 14. Schleifung des heil. Hippolyt. 15. Martyrium des Bifchofs Simeon von Jerufalem. 16. Geifselung eines Märtyrers (Dorotheus?) — 17. Petrus im Kerker von vier Kriegern bewacht. 18. Steinigung des Stephanus. 19. Zerfägung des Jefaias. 20. Hiob und feine Freunde. — 21. Martyrium von Petrus und Marcellinus. 22. Sitzender Hieronymus; die heiligen Einfiedlerinnen Maria Aegyptiaca, welcher Zofimos das Kleid reicht, und Melania, die von drei Männern verehrt wird. 23. Ein Centaur als Verkörperung der Sinnesluft verfucht den heiligen Simeon zu Trier (Thurm mit Auffchrift Treviris); Taufe des Heiden Tetradius durch St. Martin. 24. In roh gezeichneten Bergen die heiligen Siebenfchläfer und die Medaillon-Bruftbilder von Paulus und Antonius.

2) Abb. bei *Schnaafe*, V, 514, farbig bei *Gailhabaud*. L'architecture . . . et les arts qui en dépendent, II. Taf. 63—66.

3) *J. Aldenkirchen*, Die mittelalterliche Kunft in Soeft. Programm des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande. Bonn 1875, mit Abbildungen, Taf. I, I b.

4) *Lübke*, Die mittelalterliche Kunft in Weftfalen. Leipzig 1853. Taf. 28 f.

5) *Aldenkirchen* a. a. O. Taf. II.

In der Dorfkirche zu Methler bei Dortmund haben sich die Malereien im Chore und an den Seitenschiffwänden erhalten, wohl aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Die Behandlung derselben ist derber, aber manche hochpathetische Motive, wie bei der Verkündigung Maria's, die charaktervolle Energie der Apostelgestalten und überhaupt das kräftige Ringen nach Ausdruck sind bedeutend [1]. Mehr des Inhaltes, der Anspielung auf ein geschichtliches Ereignifs, als des Kunstwerthes wegen verdient ein Bild im westlichen Querhause des Domes in Münster Beachtung: Friesische Landleute nahen mit ihren Gaben dem Patrone des Domes, St. Paul, was ihre Unterwerfung unter die bischöfliche Landeshoheit bedeutet [2]. Methler. Münster.

Im östlichen Sachsen sind die umfassenden Malereien in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt hervorzuheben, leider gröfstentheils übermalt. Abgesehen von einigen kaum mehr kenntlichen Resten im Chore, gehören hier dem Ende des 12. Jahrhunderts nur die Heiligengestalten in der alten Barbaracapelle an, während die Hauptbilder, die kühnen Prophetengestalten zwischen den Oberfenstern des Mittelschiffes und des Langchores, die Heiligenfiguren in der Apsis, die Gewölbemalereien im Querhaus und Chor erst in der Zeit des Gewölbebaues (1270—1284) entstanden sind [3]. Halberstadt.

Nur um weniges früher kann das Gewölbebild in der Apsis der Neuwerker Kirche zu Goslar, die Madonna mit dem Kinde in der Mandorla zwischen Engeln und Heiligen [4], entstanden sein. Ebenfalls dem Anfange des 13. Jahrhunderts gehört endlich einer der gröfsten und wichtigsten Bildercyklen, welche Deutschland überhaupt besitzt, der im Querhause und Chore des Domes zu Braunschweig, an [5]. Leider ist das Ganze durch eine viel zu weit gehende Herstellung getrübt [6], aber man empfängt immer noch den Eindruck einer zusammenhängenden Wand- und Gewölbe-Decoration, wie sie selten wieder vorkommt. Nicht erhalten ist die Malerei der Apsis, deren Halbkuppel einst ohne Zweifel den thronenden Erlöser enthielt. Das Kreuzgewölbe des Chorquadrates ist mit dem Stammbaume Christi gefüllt. Die spitzen Schildbögen der Nord- und Südwand enthalten zwei Reihen Bilder, dort die Geschichte von Abel und Kain, hier Abraham und die drei Engel, Abraham's Opfer, Moses vor dem Dornbusche, die Aufrichtung der ehernen Schlange; also alttestamentarische Sinnbilder vom Opfertode Christi. Drei untere Reihen sind mit anschaulichen, breit erzählenden Darstellungen aus den Legenden Johannes des Täufers und des heiligen Blasius gefüllt. Beide Heilige stehen dann in grofsen Figuren am Triumphbogen gegen die Vierung, der dann oben nach dem Chore zu noch den Sündenfall in halben Figuren enthält. Goslar. Braunschweig.

Am Scheitel der Vierung (Fig. 88) bildet das Lamm Gottes den Mittelpunkt (1), umgeben von sechs Scenen aus dem Evangelium: Christi Geburt und Darstellung im Tempel (2, 3), den Marien am Grabe (4), dem Gang nach

---

1) *Lübke* a. a. O. Taf. 30.
2) Abgebildet bei *E. Förster*, Denkmale, VII.
3) Proben bei *Quast* u. *Otte*, Zeitschrift, II. Taf. 12. — *E. Förster*, Denkmale, I.
4) *Mithoff*, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Band III, fol.
5) Probe bei *Gailhabaud*, L'architecture et les arts qui en dépendent, II, Taf. 69, 70.
6) Im nördlichen Querhausarme sogar moderne Malereien von äufserster Stillosigkeit.

Emaus und dem Mahle dafelbft (5, 6), der Ausgiefsung des heiligen Geiftes (7). Hieran fchliefst fich der zwölfthürmige Mauerkranz des neuen Jerufalem. Die Zwickel (8—15) enthalten acht Propheten als Träger des Ganzen.

Zum füdlichen Querhausarme führt ein Bogen, der unten die grofsen Geftalten der Madonna und der heiligen Barbara, oben Medaillons von Engeln und Propheten enthält. Am Gewölbe thronen Chriftus und Maria, umgeben von Engeln und den kronentragenden Aelteften der Apokalypfe. Den öftlichen, von zwei Fenftern unterbrochenen Schildbogen füllen Chriftus in der Vorhölle, die Auferftehung und dazwifchen die Himmelfahrt; den füdlichen und weftlichen die klugen und die thörichten Jungfrauen; über jeder der beiden Gruppen fieht man eine coloffale Engelsfigur. Verfchiedene legendarifche Darftellungen und Martyrien fowie einzelne Heiligengeftalten bedecken den unteren Theil der Wände. Auch im Langhaufe find Ueberbleibfel von Malereien zum Vorfchein gekommen.

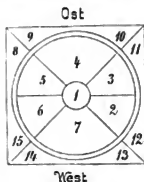


Fig. 88. Vierung des Braunfchweiger Domes.

Urfprünglich leicht und zart colorirt, jetzt im Tone zu fchwer und trübe, heben fich die Bilder von blauem Grunde ab. Bei einfacher Anordnung kamen die Maler mit der Compofition zurecht und wufsten repräfentirende Feierlichkeit wie anfchauliche Erzählung zu geben. Diefe wird oft fchon recht lebendig, felbft keck; naiv wurden verfchiedene Momente mitunter in dasfelbe Bild gefügt, wie auf dem Gaftmahle des Herodes, bei welchem Herodias dreimal auftritt, tanzend, und zwar in einer Körperverdrehung, wie fie der Maler bei den Gauklerkünften des fahrenden Volkes zu feiner Zeit fehen mochte, zweitens am Bufen der Mutter, die ihr den verbrecherifchen Rath gibt, und drittens mit dem Haupte des Johannes. Schon treten die weichere Bildung und die Schlankheit auf, die an der Grenze des gothifchen Stiles ftehen, und ebenfo der Verfuch, einen Ausdruck zarterer Empfindung in die Köpfe zu legen. Die Gewänder find durchgängig ftilvoll und ruhig im Wurf.

Im füdlichen Deutfchland gehört dem 12. Jahrhundert noch der Reft eines Jüngften Gerichtes in der Oftapfis der Stiftskirche Obermünfter zu Regensburg an; beffer erhalten ift die etwas fpätere Darftellung der Ausgiefsung des heiligen Geiftes, welche neuerdings in der Annacapelle diefer Kirche zum Vorfchein gekommen ift [1]). Asketifcher in der Auffaffung, aber in einem ftrengen Stile gut durchgebildet, find die Bilder in dem Karner neben der Kirche zu Perfchen in der Oberpfalz: Chriftus in der Mandorla, auch hier noch bartlos, umgeben von den Apofteln; an der Kuppel, in zwei Reihen, Maria mit Engeln und weiblichen Heiligen [2]). Einen gröfseren Cyclus aus der erften Hälfte des 13. Jahrhunderts weift die ehemalige Schlofscapelle zu Forchheim in Franken auf: Propheten, Verkündigung, Anbetung der Könige und Jüngftes Gericht, alles in ziemlich handwerksmäfsiger Ausführung. Diefer Zeit gehört auch ein ftattliches, aber fchlecht erhaltenes Werk in Böhmen, die Ausmalung der Capelle unter dem Südthurme der St. Georgskirche auf dem Hradfchin zu Prag an.

Regensburg. Perfchen. Forchheim. Prag.

1) *Sighart*, Kunftgefch. Baierns, Abbild. S. 201. 262.
2) *Sighart*. S. 263.

In Oeſterreich iſt aus dem Ende des 12. Jahrhunderts ein Cyclus aus der Kindheitsgeſchichte Chriſti im Thurmgewölbe und in der Eingangshalle der Stiftskirche zu **Lambach** zu erwähnen. Nur ein paar Scenen aus der ausführlich **Lambach.** erzählten Geſchichte der drei Könige ſind erhalten [1]), und deren Tracht und Auffaſſung iſt hier noch ganz die altchriſtliche, wie ſie in den Katakomben vorkommt. Aus dem Ende dieſer Periode rührt dann ein groſsartiges Werk



Fig. 89. Wandbild aus dem Nonnenchor zu Gurk.
Nach der Centralcommiſſion.

im äuſserſten ſüdöſtlichen Grenzgebiete der deutſchen Kunſt her, die Wandbilder im Nonnenchore des Domes zu **Gurk** in Kärnthen [2]). Dieſer über der **Gurk.** Eingangshalle gelegene Raum beſteht aus zwei quadraten, im Kreuzgewölbe überſpannten Abtheilungen. An der Oſtwand, über der Bogenöffnung, die

1) *Sacken* in den Mitth. der k. k. Centr.-Comm. 1869 S. 92, nebſt Farbendruck.

2) Abbildungen in den Mittheil. der k. k. Centralcommiſſion, XVI. (1871) S. 126—141 (vgl. auch II. S. 166 ff.).

in das Mittelschiff blickt, erhebt sich ein Bau von sieben schlanken Arcaden auf Stufen, die mit den Löwen des Salomonischen Thrones geschmückt sind, und enthält in der Mitte die sitzende Madonna mit dem Kinde, über deren Haupte sieben Tauben, die Gaben des heiligen Geistes, hinter der Rücklehne und seitwärts acht gekrönte Frauengestalten als Sinnbilder der Tugenden (Fig. 89). In den Bogenzwickeln unter dem Throne sind zwei kleine Stiftergestalten angebracht: Bischof Dietrich von Salzburg[1]) und der dortige Dompropst Otto, der 1214 zum Bischofe gewählt wurde und vor der Weihe starb; die Mitra ist neben seinem Haupte, nicht auf demselben zu sehen. Mit den einfachsten Mitteln ist hier Pracht und Würde der Anordnung erreicht, die Geberden sind ausdrucksvoll ohne alle Härte, der Uebergang zum gothischen Stile verkündigt sich in der vollen, scharf gebrochenen Gewandung, den schlanken Proportionen, den eleganten Architekturformen mit ganz schlanken Säulen und reicher Bogengliederung, besonders aber in dem Ausdrucke tieferer Empfindung, welchen der Maler bei Maria, die ihr Kind liebkost, belauscht hat.

Die Bilder an den beiden anderen Wänden der östlichen Abtheilung sind nicht mehr erhalten, das Gewölbe zeigt nur noch drei von den Darstellungen aus der Geschichte Adams und Evas: die Erschaffung des Weibes, die Vermahnung des Paares, den Sündenfall; sogar im Nackten nicht ungeschickt. Ein Gurtbogen mit der Himmelsleiter des Jacob führt zur östlichen Abtheilung, die in den drei Schildbögen den Zug der Könige, den Einzug in Jerusalem und die Verklärung, darunter einen Fries mit Medaillons von Kirchenvätern und Heiligen, und am Gewölbe das neue Jerusalem, mit Engeln, Aposteln und vier gröſseren Thürmen, die zu dem mit dem Gotteslamme geschmückten Centrum aufsteigen, in den Zwickeln endlich Propheten enthält.

Frankreich. Nicht ganz so häufig sind die Wandmalereien in Frankreich; der Süden ist am ärmsten; die wichtigsten erhaltenen Werke kommen in den mittleren Provinzen vor. Dem Anfange des 12. Jahrhunderts entstammen diejenigen in der Capelle zu Liget (Indre et Loire)[2]), sowie die Gestalten Christi und mehrerer Heiliger in der alten Rundkirche Saint-Jean zu Poitiers[3]). Noch

Saint Savin. entwickelter erscheint der Cyclus der Kirche zu Saint-Savin im Poitou (Dép. Vienne)[4]), wo die Architektur in allen Theilen farbig decorirt war. Die Vorhalle enthält den thronenden Christus und Darstellungen aus der Apokalypse, im Innern sind die Säulen und Archivolten mit bandartigen Verzierungen bemalt, die Gewölbe des Mittelschiffes enthalten Darstellungen aus dem ersten und zweiten Buche Mosis, denen im Chore sich Bilder aus dem Neuen Testamente anschlieſsen. In der Krypta folgen die Legenden des Schutzpatrones St. Savinus und des heiligen Cyprian. Die Compositionen sind von äuſserster Schlichtheit, stets nur in Einer Fläche gehalten. Die Schlankheit der Gestalten, die bei aller Incorrectheit dreisten, mitunter schon weichen Motive lassen erst an das 12. Jahrhundert denken. Bei derber Aufzeichnung in rothbraunen

1) Es ist zweifelhaft, ob Dietrich I. (1179—1194) oder Dietrich II. (1251—1279).

2) *Viollet-le-Duc*, Dict. raisonné de l'architecture française VII, 69.

3) Publicirt in den Archives de la commission des monuments historiques.

4) *Mérimée*: Notice sur les peintures de Saint-Savin. Paris 1845. fol. — Holzschnitte bei *De Caumont*: Abécédaire, Arch. relig. S. 281 ff.

Umriffen ift die Farbenfcala eine fehr befchränkte; die röthlichen und gelblichen Töne wiegen vor.

In Holland kamen im Jahre 1845 bei dem Abbruch der 1212 gegründeten und 1263 geweihten Johanniskirche zu Gorkum Wandbilder zum Vorfchein, von denen Durchzeichnungen in der Bibliothek des Haag bewahrt werden. Sie enthielten Darftellungen aus der Genefis und dem Evangelium und waren Beifpiele einer höchft barbarifchen localen Kunft, auf welche der romanifche Stil Deutfchlands und Frankreichs wenig gewirkt hatte [1]). Holland. Gorkum.

Die Malerei auf Holz kam befonders in ungewölbten romanifchen Bafiliken zur Decoration der Decke in Anwendung. Wie grofs die Zahl folcher gemalter Plafonds nach ihrer Erwähnung in den Gefchichtsquellen [2]) auch gewefen fein mag, fo haben doch die immer wiederkehrenden Brände, denen die mittelalterlichen Kirchen ausgefetzt waren, nur wenige auf uns gelangen laffen. Die älteften fchmücken die flache Holzdecke der Kirche zu Zillis im Canton Graubündten [3]). Doppelte Rahmen mit Bandgeflecht-, Zickzack- und Blattornament umfchliefsen 153 quadrate Felder mit figürlichen Darftellungen, den Perfonificationen des Chriftenthums und des Judenthums dem Chore zunächft, hierauf altteftamentarifchen Königen, dann Scenen aus dem Neuen Teftamente. Da die einzelnen Abtheilungen ftets nur für wenige Figuren Raum geben, ziehen die Vorgänge fich manchmal über mehrere Felder hin. Phantaftifche Thiergeftalten, Sirenen, Meergötter nehmen ringsum die äufserfte Reihe ein. Die Bilder mögen dem 12. Jahrhundert angehören, find aber noch roh und alterthümlich bei gedrungenem Verhältniffe der Figuren. Gemalte Holzdecken. Zillis.

Zu den vorzüglichften Leiftungen der Malerei romanifchen Stiles gehört dann aber die Decke der St. Michaelskirche zu Hildesheim, nicht aus der Zeit der Erbauung durch Bernward, fondern erft nach der im Jahre 1186 beendigten Herftellung entftanden, die ein Brand erforderlich gemacht hatte (Fig. 90) [4]). Der Gegenftand des Ganzen ift der Stammbaum Chrifti, die Wurzel Jeffe, die auch in dem Buche von Athos vorkommt, im Abendlande aber niemals grofsartiger dargeftellt worden ift als hier. Die Hauptmomente der Genealogie des Herrn find in den grofsen mittleren Feldern der Decke, meift in runden oder rautenförmigen Umrahmungen, angebracht. Zuerft Adam und Eva beim Sündenfalle, dann der fchlafende Jeffe auf feinem Lager, aus dem der Baum weiter in die Höhe wächft. Ihm folgt fein Sohn, der thronende David, dann kommen drei andere Könige feines Haufes, da die bildliche Darftellung fich an das Gefchlechtsregifter bei Matthäus, nicht an das abweichende bei Lucas hält. Das fiebente Feld umfchliefst die fitzende Maria, das achte und letzte den Hildesheim.

---

1) *L. J. F. Janssen:* De muurfchilderijen de S. Janskerk te Gorinchem. Met 21 platen. 1858 4⁰.

2) Beifpielsweife in Petershaufen, Mon. Germ. SS. XX, S. 638, Casus Petrishus. mon. I. cap. 48. — Die unter Abt. Witigowo gemalte Holzdecke im Kreuzgange zu Reichenau M. G. SS. IV, 621, Purchardi Carmen, v. 355.

3) *R. Rahn,* Mittheil. der Antiquarifchen Gefellfchaft zu Zürich, XXXVI (1872), mit Abbildungen, und Gefch. der bild. Künfte in der Schweiz S. 290.

4) Urkunde über die Weihe des Neubaues mitgetheilt von *Kratz* bei *v. Quaft* u. *Otte,* Zeitfchrift für chriftl. Archäologie und Kunft, II. S. 82. — Farbige Publication der Decke herausgegeben von *Kratz,* 1856; danach ein Stück in den Denkmälern der Kunft.

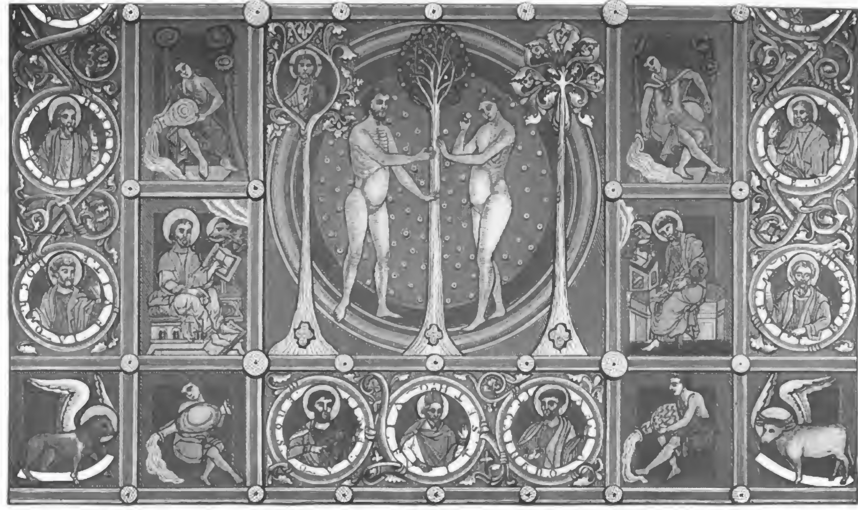


Fig. 90. Von den Deckenmalereien der Michaelskirche zu Hildesheim. Nach Kratz.

Erlöfer auf dem Regenbogen mit offenem Buche und lehrender Geberde. Andere Vorfahren Chrifti haben als Bruftbilder an dem äufserften Rande in Medaillons zwifchen Blattgewinden oder in den Zwickeln der Hauptfelder Platz gefunden. Neben Maria find in den Zwickeln aber die vier Cardinaltugenden, neben Chriftus die Evangeliften-Symbole dargeftellt, die dann nochmals in den Ecken des äufseren Rahmens wiederkehren. Zwei fortlaufende Streifen zwifchen diefem und den Mittelfeldern enthalten die vier Paradiefesflüffe, die vier Evangeliften und Reihen von Propheten, zwifchen ihnen aber,



Fig. 91. Die Marien am Grabe. Tafelbild aus Soeft.
Nach v. Quaft und Otte; aus Schnaafe.

der Maria zunächft, auch den Erzengel Gabriel, fo dafs Maria alfo in dem Momente der Verkündigung dargeftellt ift; fie erfcheint fpinnend, wie das in diefer Situation öfter vorkommt.

Das erfte Hauptbild (Fig. 90) ift auch wegen der Behandlung des Nackten merkwürdig; Correctheit und eigentliches Verftändnifs der Formen find zwar nicht erreicht, die Figuren mit kleinen Köpfen laffen den feften Knochenbau vermiffen, find aber nicht ungefchickt bewegt und über die Häfslichkeit und Roheit früherer Darftellungen hinausgehoben. Was dem prüden Sinne anftöfsig gewefen wäre, ift, wie immer in der mittelalterlichen Kunft, harmlos fortgelaffen. Bezeichnend ift ferner die Stilifirung der Bäume. Die Decke als Ganzes

bildet eins der vornehmſten Beiſpiele architektoniſch-ſtrenger Dispoſition und kunſtvoller Gliederung in der geſammten mittelalterlichen Malerei. Die Hauptgeſtalten erheben ſich zu edler Würde, trotz der ſchweren Umriſſe und des oft zu reichen Faltenwurfes iſt die Zeichnung ſicher und gediegen, die ſatte Färbung von kräftiger Harmonie.

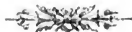
Tafelbilder. Um dieſe Zeit kamen in den Kirchen auch ſelbſtändige Tafelbilder auf, aber zunächſt nicht als Altaraufſätze, ſondern als Antependien, die als Erſatz eines Teppichs den unteren Theil des Altartiſches bekleideten. Zwei Werke dieſer Art aus Soeſt gehören dem Anfange des 13. Jahrhunderts an. Das eine, Münſter. früher im Walpurgiskloſter, jetzt im Muſeum zu Münſter, enthält den thronenden Chriſtus und vier Heilige [1]); das andere, ehemals in der Wieſenkirche, Berlin. jetzt im Muſeum zu Berlin [2]), zeigt in dem Mittelbilde die figurenreiche Kreuzigung, auf der auch die Perſonificationen der Kirche und der Synagoge vorkommen, in den kreisförmigen, quadrat umrahmten Seitenfeldern Chriſtus vor Kaiphas und die Marien am Grabe. Die Gemälde ſind auf Goldgrund ausgeführt, mit kleineren Bildern in den Zwickeln und mit ſchönen Blattwerk-Einfaſſungen verſehen. Zu dem ſitzenden Engel auf dem Grabe hat ein byzantiniſches Motiv, das die abendländiſche Kunſt aufgenommen und öfter verwendet hat, als Vorbild gedient, aber das künſtleriſch Bedeutende deſſelben, das leiſe geneigte Haupt, die edle Ruhe der Haltung, die über den Schoſs nach rückwärts zeigende Hand, verwerthete der Maler mit eigener Empfindung, und die länglichen Figuren in ihrer ſorgſam durchgebildeten Gewandung ſind von feinem Gefühlsleben durchdrungen (Fig. 91).

Lüne. Das etwas ſpätere Antependium der Damenſtiftskirche zu Lüne bei Lüneburg, das in der Mitte die Dreifaltigkeit mit dem Gekreuzigten, ſeitwärts vier Bilder aus der Kindheit Chriſti und vier aus der Paſſion enthält, zeigt noch einen ähnlichen Stil der Figuren, aber ſchon in Verbindung mit gothiſchen Worms. Architekturformen. Auch im Dome zu Worms, in der Taufcapelle, kommen zwei Tafelbilder aus der Mitte des 13. Jahrhunderts vor, einerſeits mit Petrus und Paulus, andererſeits mit Stephanus und einem heiligen Biſchofe, ſo daſs ſie die beweglichen Schutzthüren eines Schreines oder einer plaſtiſchen Figur gebildet haben müſſen.

Steintafeln. Köln. Reſte eines ſteinernen Antependiums ſind zehn Schiefertafeln mit Apoſteln in S. Urſula zu Köln, die eine auf der Rückſeite mit der Jahrzahl 1224. Sie ſind in Temperafarben mit ſchweren Contouren auf blauem, einſt mit vergoldeten Roſetten geſchmückten Grunde gemalt.

1) *Lübke*, Weſtfalen, S. 334. — Abbildung bei *Didron*, Annales, XVII, S. 180.

2) Vorläufig noch nicht aufgeſtellt. — Abbildungen bei *v. Quaſt u. Otte*, Zeitſchrift, II, S. 283 Taf. 15, 16, wiederholt bei *E. Förſter*, Denkmale, VIII.



DRITTER ABSCHNITT.

Die Glasmalerei.



ährend der romanifchen Periode hatte fich eine neue Technik, die Glasmalerei [1]), entwickelt, die fich zunächft mit einer befcheidenen Stellung neben der Wandmalerei begnügte, bald aber für die Innendecoration des Bauwerkes eine wefentliche Bedeutung gewann.

Fenfter-Mofaik.

Der eigentlichen Glasmalerei geht eine durchfcheinende Mofaik in verfchiedenfarbigen Glasftücken vorher, die rein ornamentale Mufter bildet. Diefe war fchon in altchriftlicher Zeit im Gebrauche und ift fo alt wie die Anwendung des Glafes zum Schluffe der Fenfter felbft. Ihrer Vorgefchichte nachzufragen, ift aber nicht unfere Sache; die wirkliche Glasmalerei beginnt erft mit der Erfindung einer Farbe, die auf Glas zu malen geftattet. Erft feitdem ift die Möglichkeit wirklicher bildlicher Darftellung auf Glas erfchloffen.

Malen auf Glas.

Aeltefte Nachrichten.

Die älteften erhaltenen Denkmäler gehören erft dem 11. Jahrhundert an, und auch aus diefem Zeitraume find fie höchft fpärlich; die gefchichtlichen Nachrichten beweifen aber, dafs die Glasmalerei bereits Ende des 10. Jahrhunderts im Betriebe war; vielleicht auch fchon früher, nur laffen manche Nachrichten aus dem 9. Jahrhundert es noch als zweifelhaft erfcheinen, ob fie fich nur auf farbige Glasmufter oder auf wirkliche Glasmalerei beziehen. Ganz unzweideutig ift fogar kaum noch die berühmte Stelle in dem Dankbriefe des Abtes Gozbert von Tegernfee (983—1001) an einen Wohlthäter des Klofters, Grafen Arnold. Er fpricht feine Freude darüber aus, dafs die Fenfter der Kirche,

---

1) *M. A. Geffert*, Gefchichte der Glasmalerei in Deutfchland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien, von ihrem Urfprung bis auf die neuefte Zeit. Tübingen u. Stuttgart, 1839. 8°. — *W. Wackernagel*, Die deutfche Glasmalerei, Leipzig 1855. — *F. W. Unger*, Glasmalerei, bei *Erfch u. Gruber*, S. I, Bd. 69, p. 39. — *E. H. Langlois*, Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne, Rouen, 1832. — *E. Didron*, Histoire de la peinture sur verre en Europe, ann. archéol. vol. 23 u. 24. — *Labarte*, III, S. 327. — *Br. Bucher*, Glasmalerei, in deffen Gefchichte der technifchen Künfte, I, Stuttgart 1875. — *Viollet-le-Duc*, im Dictionnaire raisonné de l'architecture française, IX S. 373. — Grofse Abbildungen vorzugsweife bei *Ferdinand de Lasteyrie*, Hiftoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France, 2 Bde, Planches und Texte Tome I, Paris 1853—1857, fol. mit colorirten Tafeln. Hier finden fich Publicationen der meiften in unferem Texte erwähnten franzöfifchen Arbeiten. — *Edm. Lévy*, Hiftoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique, Bruxelles, 1860 fol.

einft mit alten Lappen gefchloffen, jetzt die goldgelockte Sonne durch verfchiedenfarbige Scheiben mit Malereien einfallen laffen, und nennt das einen ungewöhnlichen Schmuck [1]. Ausdrücklich ift aber von figürlicher Darftellung die Rede, wenn der Mönch Richer von Saint-Remi zu Reims berichtet, dafs Bifchof Adalbero (968—989) die Fenfter der Kirche zuerft mit Scheiben, die verfchiedene Hiftorien enthielten, ausgeftattet habe [2]. Die Frage, ob diefe Kunft zuerft in Frankreich oder in Deutfchland betrieben wurde, ift vielfach erörtert worden; neuerdings hat der Franzofe Labarte die Priorität Deutfchland zuweifen wollen, während gerade deutfche Gelehrte, wie Schnaafe, fie Frankreich zuerkannten. Mafsgebend ift jedenfalls, dafs Theophilus in feinem Lehrbuche zweimal die Technik als eine vorzugsweife in Frankreich betriebene erwähnt und die Franzofen in diefer Arbeit hocherfahren nennt [3].

Technik. Die Technik, die Theophilus eingehend fchildert, blieb eine Verbindung von Mofaik in gröfseren Glasftücken und von Malerei. Auf eine Tafel, welche die genaue Vorzeichnung des Glasbildes enthielt, wurden die einzelnen Glasftücke gelegt, die Umriffe wurden auf ihnen mit flüffiger Kreide nachgezeichnet und dann mit glühendem Eifen ausgefchnitten, da man die Anwendung des Diamantes zum Schneiden des Glafes noch nicht kannte. Zur Färbung des Glafes felbft hatte man verfchiedene Farben: Roth, Blau, Grün, Gelb, Violett. Die zugefchnittenen Stücke wurden dann von neuem auf die Holztafel gelegt, und die Zeichnung wie die Schattirung, die innerhalb der einzelnen anzubringen waren, wurden jetzt in einer Schmelzmalerei ausgeführt, zu der man nur Eine Farbe befafs, das Schwarzloth, beftehend aus Kupferoxyd nebft grünem und blauem Glafe zu gleichen Theilen. Die Malerei wurde dann eingebrannt und die einzelnen Stücke wurden durch Bleifaffung verbunden. Theophilus gibt ferner an, wie durch verfchiedenartigen Vortrag aus diefer Einen braunen Emailfarbe gewiffermafsen drei Farben zu machen feien, durch dunkle Schraffirung oder durch gleichmäfsige Vertheilung des dünn aufgetragenen Tones, endlich durch Auskratzen aus demfelben. Diefe Technik erfuhr bis zum Schluffe des 13. Jahrhunderts keine Modification, und fo einfach fie ift, fo kommt fie doch gerade der wahrhaft ftilgemäfsen Anwendung der Glasmalerei entgegen, die in ihrer Reinheit diefes Verfahren kaum überdauert.

Teppichftil. Wie der Teppichftil, der die Verzierungen und Geftalten an der Fläche haften läfst, die decorative Wandmalerei des Mittelalters beftimmt, fo ift er auch in der Glasmalerei mafsgebend. Jedes gemalte Glasfenfter macht den Eindruck eines vor den Wandausfchnitt gehängten Teppichs, der nur eben den Vorzug hat, durchfcheinend zu fein. Deshalb mufs zunächft jedes Fenfter als ein Ganzes behandelt, einheitlich umrahmt und harmonifch gegliedert fein; die einzelnen zufammengeftellten oder einander entfprechenden Fenfter verlangen ferner eine im Allgemeinen übereinftimmende Behandlung, innerhalb welcher

1) Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia qui inter se mirantur infoliti operis varietates. *Pez*, Thesaurus anecd. VI p. I, p. 122.

2) Quam fenestris diversas continentibus hiftorias dilucidatam u. f. w. Mon. Germ. SS. III 613. Andere Stellen bei *Unger* a. a. O. S. 50.

3) Am Schluffe der Einleitung: »Quidquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia.« — Buch II, cap. XVII: »Franci in hoc opere peritissimi.«

aber ein ebenfo lebendiger Wechfel der einzelnen Motive beftehen kann wie in dem plaftifchen Detail der architektonifchen Glieder. Der decorative Stil fordert eine forgfältige Vertheilung der Farben und eine feine Abwägung derfelben gegen einander. Gröfsere einfarbige Flächen werden vermieden, die Kraft der einzelnen Farben, wie fie fich nach dem verfchiedenen Grade ihrer Ausftrahlung ergibt, ift für den Umfang, in dem fie angewendet werden, wie für ihre Zufammenftellung beftimmend. Neutrale Töne in fchmalen Streifen mildern die Gegenfätze intenfiver Farben und ermöglichen ihre Verbindung. Das Schwarzloth wird nicht blofs zur Zeichnung und Schattirung, fondern auch zur Abtönung verwendet. Die Gründe find nicht einfarbig, fondern durch eine einfache und regelmäfsige, etwa rautenförmige Mufterung gebrochen. Nur fo kann die ftarke Leuchtkraft des Blau, das in dem Grunde meift eine hervorragende Rolle fpielt, oder die intenfive Gluth des Roth gemildert werden. Die Farbe des Grundes mufs in den figürlichen Compofitionen felbft möglichft vermieden oder wenigftens befchränkt werden. Wenn die Gründe ruhiger und tiefer gehalten find, fo ift bei den Rändern eine lichtere Haltung, verbunden mit mannigfaltigerem Wechfel in den Farben wie in den Motiven der ornamentalen Zeichnung, am Platze. Selbft die fchweren Umriffe der Bleifaffung und der derbe Vortrag in der Schattirung find ein Vorzug. Die Wirkung in die Ferne, die Farbenpracht, bei welcher eine feine Zeichnung undeutlich und fchwächlich wäre, verlangen diefe kräftige Vereinfachung. Führt die Bedingung, dafs auf ein beftimmtes Glasftück nur mit der einen Farbe gemalt werden kann, zu gewiffen Behelfen, etwa zu jenen Brillen, welche durch die Faffung der Augen und ihre Bleiverbindung mit der Faffung des Gefichts entftehen, falls die Glasmaler das Weifs der Augen überhaupt zeigen wollen, (Fig. 94) fo ergibt fich hieraus doch keine merkliche Störung. Wie die Bleifaffung felbft zur Zeichnung wird, fo werden die wagerecht durchgehenden Eifenftangen, welche alle etwas gröfseren Fenfter in kleinere Felder abtheilen, oft Veranlaffung, die Compofitionen in diefe Unterabtheilungen einzufügen, und fprechen dann als dunkle Linien in der Umrahmung mit. Das fichere Stilgefühl des Mittelalters wufste überall aus der Noth eine Tugend zu machen.

In den Hintergründen und Umrahmungen waltet zunächft nur eine flächenhafte, wefentlich textilen Muftern entfprechende Ornamentik. Werden architektonifche Formen angewendet, fo darf dies nur fehr befcheiden und in einer dem Flächenftil angemeffenen Behandlung gefchehen, fonft wird die Reinheit des Stiles verletzt. Ebenfo find die Figuren ftets discret modellirt, fie dürfen nur in Einer Fläche ftehen, und die Compofitionen müffen in ruhiger Vereinfachung gehalten und auf wenige Figuren befchränkt, dabei ftets der Umrahmung ftreng eingeordnet fein, ohne fich je in anfpruchsvoller Selbftändigkeit hervorzudrängen.

Erft die Glasmalerei ift dann im Stande, den farbigen Eindruck des Innern zu vollenden und ihm polychrome Harmonie zu verleihen. Die durchfichtigen und die undurchfichtigen Theile des Baues werden durch die Farbe ein einheitliches Ganzes, und die Pracht gipfelt in den gemalten Fenftern mit dem durchfcheinenden Lichte. Polychromie.

Einzelne Refte aus dem 11. Jahrhundert find fowohl in **Frankreich** wie in **Deutfchland** vorhanden, ja die deutfchen find wahrfcheinlich noch etwas 11. Jahrh. Deutfchland.

Augsburg. älter. Funf fchmale Oberfenfter im Dome zu Augsburg werden durch Bilder gefüllt, die in ihrem Charakter etwa der Mitte des 11. Jahrhunderts entfprechen und alfo wohl um das Jahr 1065 entftanden fein mögen, in welchem eine Weihe der Kirche unter Bifchof Embrico ftattfand. Diefelben enthalten in ihrer ganzen Ausdehnung, ohne jede ornamentale Zuthat und ohne farbigen Grund, fünf altteftamentarifche Figuren, ganz von vorn gefehen, in ftrenger Symmetrie, mit vollem Ovale, gerader Nafe und kleinem Munde, grofsen, plumpen Händen und einem hügeligen Fufsboden in Form ftilifirten Blattwerkes (Fig. 92) [1]). Einen verwandten Stil bei nur wenig fpäterem Urfprunge lernt man in der ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert herrühreen Sebaftianskapelle hinter der St. Peter- und Paulskirche zu Neuweiler im Elfafs kennen.

Neuweiler. In einem kleinen Fenfter mit halbkreisförmigem Schluffe fteht der Märtyrer St. Timotheus, ganz von vorn gefehen, in blauem Gewande und grünem Mantel, auf rothem Grunde, mit feltfam behandeltem, kleingelocktem Haar, die linke Hand mit der Geberde der Feier erhoben, von einfacher Blattwerk-Umrahmung umfchloffen [2]).

Fig. 92. David. Augsburger Dom. Nach Herberger; aus Bucher.

Frankreich. Le Mans. In Frankreich weift die Kathedrale zu Le Mans, deren romanifcher Bau gegen 1093 unter Bifchof Hoël vollendet wurde und bei einer Feuersbrunft im Jahre 1136 nach älteren Nachrichten feine Glasfenfter einbüfste, doch noch ein Ueberbleibfel aus jener Periode auf, das jetzt einem fpäteren Fenfter in der gothifchen Marienkapelle am Chorfchluffe eingefügt ift. Die Compofition ftellte offenbar einft die Himmelfahrt Chrifti dar; jetzt fieht man nur noch die zwölf Apoftel in zwei Reihen und in der Mitte der unteren die gekrönte Maria. Die Geftalten, die den damaligen franzöfifchen Miniaturen entfprechen, ftehen auf hügeligem Boden aufwärts blickend, mit gereckten Armen, in haftiger, faft gezierter Bewegtheit. An den Gewändern find die durchgehenden farbigen Horizontalftreifen und die Enge an den Knieen merkwürdig. Im Hintergrunde wechfeln blaue und rothe Streifen, die Bordüre wird oben durch Blattwerk, unten durch gelbe Nägelchen auf fchwärzlichen Feldern gebildet [3]).

12. Jahrh. Frankreich. Angers. Die Glasmalereien aus dem 12. Jahrhundert find in Frankreich bereits häufiger. Die Kathedrale von Angers befitzt noch vier Fenfter aus der Zeit des Bifchofs Ulger (1125—1149) mit Scenen aus den Legenden der Jungfran Maria und der Heiligen Katharina, Vincentius und Laurentius, in kleinen Medaillons auf blauem Grunde mit breiter Bordure.

Saint-Denis. Noch wichtiger find die Glasbilder in der Abteikirche zu Saint-Denis. Der berühmte Abt Suger (geb. 1081. geft. 1151) hatte die Kirche in ihrem

1) *Th. Herberger*, Die älteften Glasgemälde im Dom zu Augsburg. 1860, 5 Tafeln, 4°. Von ihm zu frühe, von *Kugler*, *Schnaafe* u. a. zu fpät datirt.

2) *Lasteyrie*, Tafel zur notice supplémentaire, S. 311.

3) Aufser *Lasteyrie* vgl. *Eugène Hucher*, Vitraux peints de la cathédrale du Mans, Paris 1865, fol. und den Brief *Parker's*, auch mit Abbildung, Archaeologia, Vol. XXXIII, S. 359.

ganzen Umfange mit gemalten Fenftern fchmücken laffen und hierzu Meifter aus verfchiedenen Nationen verwendet, alfo aufser Franzofen wohl auch Deutfche, wie er ja auch Emailarbeiter aus Lothringen in feinen Dienften hatte [1]. Von diefer Herrlichkeit ift das Meifte nach und nach zu Grunde gegangen, und nach der Verwüftung während der grofsen Revolution haben in neuerer Zeit nur einzelne Fenfter der Chorcapellen wieder an ihre Stelle gefetzt werden können [2]. Der 1144 vollendete Chor zeigt die erften nachweisbaren Anfänge des gothifchen Stiles, aber mochte fich auch das neue architektonifche Princip in der Grundrifsbildung, der Ueberwölbung, den unmittelbar im Dienfte der Conftruction ftehenden Formen ankündigen, fo wird doch der Gefchmack der Glasmalereien hiervon nicht berührt. Nur ein entwickelteres decoratives Gefühl macht fich hier wie in



Fig. 93. Fenfter aus Saint-Denis. Aus Bucher.

1) De rebus in administratione sua gestis, cap. 22, bei *Duchesne*: Hist. Franc. SS. IV, 348: Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem ab ea prima quae incepit a stirpe Jesse in capite ecclesiae usque ad eam quae superest principali portae in introitu ecclesiae tam superius quam inferius magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus.

2) Aufser *Lasteyrie* Taf. III—VII auch *Labarte* Taf. 94.

Angers im Unterſchiede von den älteren Werken geltend. Die Dimenſionen ſind mäſsig; der gemuſterte Grund, in rothen, ſich rautenförmig kreuzenden Streifen auf blau, innerhalb einer meiſt heller geſtimmten Umrahmung mit Blattwerk, enthält neun Medaillons, die drei oberen mit Ornamenten, die ſechs unteren mit figürlichen Scenen. So zeigt ein Fenſter (Fig. 93) die Verkündigung, bei welcher der Abt niedergeworfen zu Marias Füſsen liegt und dabei ſeltſam über den Rahmen hinausragt; die Anbetung der Könige und zwei ſymboliſche Darſtellungen: die Bundeslade, aus welcher das Kreuz emporwächſt, oben die Halbfigur Chriſti, in den Ecken die Symbole der Evangeliſten; ferner Chriſtus, auf der Bruſt ein Rad mit den ſieben Gaben des heiligen Geiſtes in Geſtalt von Tauben, die Synagoge enthüllend und die Kirche krönend. Die zwei unterſten Bilder aus der Legende der thebaiſchen Legion gehören nicht hieher, wie denn auch in ein anderes Fenſter mit Scenen aus der Geſchichte des Moſes eine apokalyptiſche Darſtellung eingeflickt iſt, die urſprünglich einem anderen Fenſter angehörte. Mehrere Fenſter ſind rein ornamental gehalten, nur mit Greifen in rautenförmigen Feldern.

Chartres. Saint-Père. Einen entſprechenden Stil zeigen einige Fenſter in Saint-Père (Pierre) zu Chartres, aus der Zeit des Abtes Stephan I. (1172—1193) und in der Vendôme. Abteikirche de la Trinité zu Vendôme, um 1180, wo eine Madonna mit dem Kinde in der von vier Engeln getragenen Mandorla als früher Verſuch einer gröſseren Compoſition merkwürdig iſt, aber durch Starrheit und unnatürlich in die Länge gezogene Proportionen abſtöſst [1]). Die wichtigſten Denkmäler dieſes Zeitraumes ſind endlich drei groſse Fenſter in der Weſtfront der Chartres. Kathedrale. Kathedrale von Chartres, die noch aus der Zeit des um 1145 begonnenen Frontbaues herrühren. Das mittelſte enthält unten in wechſelnden runden und quadraten Feldern Darſtellungen aus der Geſchichte Marias und Chriſti, während der Obertheil durch eine Madonna, der in Vendôme verwandt, eingenommen wird. In den beiden Seitenfenſtern ſind der Stammbaum Chriſti, ähnlich wie auf der Hildesheimer Decke, und die Paſſion in kleinen Rundbildern zu ſehen. Nur die Madonna iſt von einer alterthümlichen Starrheit, die etwa auf der Stufe der älteſten Portalſculpturen von Chartres ſteht; alle kleineren Bilder ſind bereits freier, und an Farbenſchönheit überſtrahlen dieſe drei Fenſter alle übrigen, der Blütezeit gothiſchen Stiles entſtammenden in derſelben Kathedrale [2]). Während der ältere romaniſche Stil ſeine kleinen Fenſter mit Einzelfiguren füllte, hatten im ſpätromaniſchen und primitv gothiſchen Stile des 12. Jahrhunderts die gröſseren Fenſter zu einer anderen Anordnung genöthigt, und ſo war der eigentliche Teppichſtil, wie ihn die zuletzt geſchilderten Denkmäler zeigen, ausgebildet worden, in welchen die figürlichen Darſtellungen überwiegend in kleine Medaillons und Füllungen verlegt ſind, und im Ganzen eine rein ornamentale Anordnung durchgeht.

England. In England, wo die Glasmalerei mit dem frühgothiſchen Stile von Frankreich her eindrang, entſprechen die in den Seitenſchiffen des 1180 vollen-

---

1) Neben *Lasteyrie* auch Abbild. bei *Gailhabaud*, L'Architecture etc. II, Taf. 77 f.

2) Vorzügliche Reproductionen bei *J. B. A. Lassus* und *A. Duval*, Monographie de la Cathédrale de Chartres.



Fig. 94. Königsfigur aus dem Strafsburger Münfter. Nach Guerber.

Canterbury. deten Chores der Kathedrale von Canterbury erhaltenen Fenſter denen von Saint-Denis.

Deutſchland. In Deutſchland ſind an verſchiedenen Orten Fenſter im entwickelten romaniſchen Stile erhalten, aber ſie gehören meiſt ſchon dem Schluſſe des 12. und der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Dieſer Periode entſprechen Strafsburg. zunächſt einige Reſte im Strafsburger Münſter [1]), das freilich noch durch die Beſchieſsung im Jahre 1870 manches Werthvolle eingebüſst hat. Im ſüdlichen Querhausarme ſtehen die gerüſteten, ritterlichen Geſtalten der Heiligen Victor und Mauritius unter ſchlichten Rundbogenarcaden [2]); auch die architektoniſche Umrahmung, die hier im Unterſchiede von der reinen Teppich-Ornamentik der franzöſiſchen Fenſter verwendet worden, iſt ganz flächenhaft gehalten. Nur wenig ſpäter ſind der Dux Achacius und Dux Marcus, die im dritten nördlichen Oberfenſter des Langhauſes neben Geſtalten aus dem 14. Jahrhundert eine Stelle gefunden haben, und die drei Königsgeſtalten im weſtlichſten Fenſter des nördlichen Seitenſchiffes: Henricus rex (Heinrich I?), Fridericus rex (Friedrich I. oder der II?) und Henricus Babenbergenſis (Heinrich II.). Sie ſtehen bei ſchlanken Verhältniſſen in würdevoller Haltung da, die Fuſsſpitzen nach unten gerichtet, mit den Inſignien ihres Königthums und in reichem Ornate, langer Tunica mit breiter Bordüre und Pallium. Die ſtilvollen, ruhigen Motive des Faltenwurfes zeigen noch keine Spur von gothiſchem Schwunge, und ſo unterſcheiden dieſe Geſtalten ſich merklich von den anderen aus dem 14. Jahrhundert, in deren unmittelbarer Nähe ſie ſtehen (Fig. 94). Die alten Umrahmungen ſind nicht erhalten [3]).

Die Geſtalten von Fürſten des Babenberger Hauſes innerhalb romaniſcher Heiligenkreuz. Umrahmungen im Capitelſaale des Ciſterzienſerſtiftes Heiligenkreuz in Oeſterreich [4]) zeigen einen verwandten Stil. In Norddeutſchland ſind die drei Bücken. Chorfenſter der Kirche zu Bücken an der Weſer [5]), das mittlere Chorfenſter Legden. der Kirche zu Legden in Weſtfalen, die Ueberreſte im Chore des Patroclus-Soeſt. münſters in Soeſt, zwei kleine Reſte, vielleicht von einer Wurzel Jeſſe, in Veitsberg. der Kirche zu Veitsberg bei Weida [6]) hervorzuheben. Ein Muſter kunſtvoller Diſpoſition und harmoniſcher Farbenpracht ſind die drei Chorſenſter der Köln. St. Kunibert. 1247 vollendeten St. Kunibertkirche zu Köln; das mittlere ſtellt Momente aus der Geſchichte Marias und Chriſti, umſchloſſen von Prophetenbildern, dar, in den beiden andern breitet ſich die Legende des Kirchenheiligen aus [7]). In der Kirche zu Heimersheim an der Ahr ſind noch die zwei gekuppelten mittleren Chorſenſter mit Bildern aus der gleichen Zeit geſchmückt, das eine

1) *V. Guerber*: Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg. Str. 1848. 8., mit Abbildungen.

2) *Lasteyrie* Taf. 17.

3) *Guerber*, dem unſere Abbildung entlehnt iſt, hat die jetzige gothiſche Einfaſſung durch eine romaniſche, von der er Spuren gefunden haben will, erſetzt. *Lasteyrie*, der den älteren Urſprung dieſer Bilder nicht annimmt, tadelt ihn (p. 256 Anm.) wegen der Willkür dieſer Aenderung, aber die Reſtauration iſt wenigſtens ſtilgerecht, derjenigen der erwähnten heiligen Krieger im Querhauſe entſprechend.

4) Jahrbuch der k. k. Centralcommiſſion, III, Taf. 23—27.

5) Mittelalterl. Baudenkmäler Niederſachſens, 1866, Heft 11, 12.

6) *Dr. Fr. Klopffleiſch:* Drei Denkmäler mittelalt. Malerei aus den oberſächſiſchen Landen, mit 11 lith. Taf. u. 66 Holzſchnitten, 1860.

7) Schlecht reproducirt bei *Boisserée*, Denkmale der Baukunſt am Niederrhein, 1842 Fol., Taf. 72.

mit Scenen aus den Evangelium, wie das Fenster in St. Kunibert, das andere mit Heiligengestalten [1]).

Ein eigenthümliches Princip der Ornamentation hatten unterdessen die Cisterzienser entwickelt. Ihre Ordensregel, die jeden Prunk in der Ausstattung des Gotteshauses zurückwies, untersagte im 82. Artikel Farbe und figurliche Malerei in den Fenstern [2]), aber es erschien mit dieser Vorschrift vereinbar, dass eine sanfte Brechung des Lichtes und ein gefälliger Schmuck durch rein ornamentale Muster grau in grau versucht wurde. Proben solcher Grisaillen aus dem 12. Jahrhundert besitzt Frankreich in den Klöstern Bonlieu (Creuze), Obasine (Corrèze), Pontigny u. s. w. [3]), das Schönste sind aber die Kreuzgangfenster im Stifte Heiligenkreuz, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, mit trefflich gezeichnetem romanischem Blattwerk in grünlichgrauem Tone mit brauner Schattirung und ganz leiser Anwendung lebhafterer Farben [4]). Fast schon verwischt ist dieser Stil in den Kreuzgangfenstern des Klosters Wettingen in der Schweiz [5]), die zwischen der ersten Weihe des Klosters im Jahre 1256 und der zweiten Weihe, nach Aufführung weiterer Nebengebäude, entstanden sein werden. Damals nahm man es mit dem Verbote nicht mehr so genau. Nur der Nordflügel des Kreuzganges gehört noch dem 13. Jahrhundert an, und auch der bewahrt von seinen älteren Glasmalereien nur wenige Reste, die in der Behandlung des Blattwerks an der Grenze des romanischen und des gothischen Geschmackes stehen und auch nicht lediglich Grisaillen sind, sondern gelegentlich andere Farben anwenden und sogar stellenweise figürliche Darstellungen, Brustbilder Christi und Marias, die thronende Madonna mit dem Kinde, dem Ganzen einfügen.

Cisterzienser.

Heiligenkreuz.

Wettingen.

1) *F. H. Müller*: Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, Darmstadt 1832, I. Taf. 9.

2) Fenestrae albae fiunt et sine crucibus et picturis.

3) *Texier:* Origine de la peinture sur verre, in *Didron's* annales archéol. X.

4) *Camesina:* Glasgemälde etc. des Cisterzienser-Stiftes Heiligenkreuz. Wien 1854. — Proben auch in den Mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreich. Kaiserstaates, B. I.

5) Publicirt von *Lübke* in den Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, B. XIV, Heft 5, Zürich 1861—63.



VIERTER ABSCHNITT.

Italien.

Vorbemerkungen.

Zuruckbleiben Italiens.


rotz der engen politifchen Verbindung Italiens mit Deutfchland nahm jenes an der Kunftentwicklung der nördlicheren Länder nicht theil. Obwohl das italienifche Volk ungewöhnliche geiftige Begabung mit Lebhaftigkeit des Sinnes und praktifcher Gewandtheit vereinigte, obwohl in diefem Lande die Erinnerungen an antike Sitte und Bildung fortdauerten, und zugleich die Segnungen der Natur und des Klimas, welche das materielle Dafein des Menfchen erleichtern, eher jenes freie Behagen hätten wecken können, aus dem das Kunftbedürfnifs unwillkürlich entfpringt, war die Kunft hier dennoch tiefer gefunken als in anderen Ländern. Italien war erfchlafft und erfchöpft, und während die nördlicheren Völker nach Ueberwindung der Barbarei rangen, hatte fich hier die Auflöfung aller fittlichen und ftaatlichen Verhältniffe vollzogen. Als Deutfchland und Frankreich fich zu Nationen geftalteten, war Italien zerfplittert. Die höchfte Staatsautorität konnte hier nur durch eine fremde Macht, das deutfche Königthum, ausgeübt und auch nur in einem Theile des Landes begründet werden, während die Parteikämpfe der einzelnen nord- und mittelitalifchen Territorialherrfchaften fortdauerten. Der Süden aber ftand noch unter griechifcher Herrfchaft, wurde in der Folge theilweife zur Beute der Araber, dann der normännifchen Eroberer, und als endlich die normännifche Erbfchaft dem Kaiferhaufe zufiel, war diefes auf feinem eigentlichen Boden fchon zu fehr erfchüttert, um die füditalifchen Befitzungen mit den alten Beftandtheilen des Reiches vereinigen zu können.

Verwilderung des Klerus.

Der allgemeinen Zuchtlofigkeit entfprach die Verwilderung des geiftlichen Standes, der in Unwiffenheit, Ueppigkeit und Mangel religiöfen Sinnes immer mehr verkam. Das Papftthum, das der übrigen Chriftenheit als höchfte geiftliche Autorität galt, war in Italien eine Territorialmacht neben den anderen und wurde zum Spielball der Parteien. Die Beftrebungen nach Reform der Kirche von oben her gingen zunächft von Fremden, befonders von dem deutfchen Papfte Leo IX., aus und fanden in Italien felbft den zäheften Widerftand. Ihre confequente Fortfetzung unter Gegor VII. führte aber zur Ueberhebung der geiftlichen Gewalt und damit zu unheilvollen Kämpfen.

Städtisches Leben.

Inmitten dieſer Zerrüttung war nur Ein Element fähig, zum Träger des Culturlebens zu werden: die Städte, die ſich im Gegenſatze zu dem Lehensſtaat entwickelten, auf der Tradition der antiken Municipalverfaſſungen, auf römiſchem Rechte und geordneter Finanzwirthſchaft ruhten. Sie behaupteten ſich zunächſt ſelbſtändig in ihren kleineren Bezirken, bis ſie in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts durch Bündniſſe unter einander zu umfaſſender politiſcher Macht gelangten; und ſie bilden nun auch die eigentlichen Sitze der Kunſt, die in Italien nicht vorzugsweiſe von der Kirche beſtimmt oder von den Höfen gefördert wurde. Der durch Arbeit, Gewerbe und Handel begründete Wohlſtand der Städte ſowie ihr ſtolzes Selbſtbewuſstſein riefen die künſtleriſchen Schöpfungen hervor, welche auch da, wo ihre Beſtimmung eine kirchliche war, den Charakter öffentlicher Denkmäler des Gemeinweſens hatten. Neben den Städten machten ſich dann einzelne hervorragende Klöſter, die als freie geiſtliche Gemeinweſen daſtanden, auch künſtleriſch geltend.

Baukunſt.

Dieſe Beſtrebungen kamen in erſter Linie der Architektur und der Decoration zuſtatten. Freilich was die romaniſche Baukunſt des Nordens auszeichnete, die organiſche Ausbildung der Conſtruction und Gliederung, die trotz gewiſſer localer Verſchiedenheiten einheitliche und conſequente Entwicklung, fehlte hier. Die einzelnen Landſchaften bewahren in Italien ihren beſonderen Charakter und haben höchſtens in ganz allgemeinen Zügen Verwandtſchaft.

Die architektoniſchen Schöpfungen, mögen ſie nun in manchen Gegenden als reine Fortſetzung der altchriſtlichen Bauweiſe erſcheinen, oder in anderen Theilen des Landes Einflüſſe der deutſch-romaniſchen, der byzantiniſchen und der arabiſchen Kunſt zeigen, gewähren durch die Mannigfaltigkeit der Anlage die glücklichen Verhältniſſe, in denen ſich oft die natürliche Begabung der, einzelnen Meiſter ausſpricht, und die Pracht der Decoration, in welcher die Erbſchaft antiker Technik und Formenſprache erhalten bleibt, ein beſonderes Intereſſe. Dagegen bleiben Plaſtik und Malerei auf einer ungleich tieferen Stufe und beharren bei gröſserer Roheit und Formloſigkeit, als die primitiven Leiſtungen der nördlichen Völker. Während in dieſen wenigſtens geiſtige Intentionen und ein kräftiges Ringen nach Ausdruck lebendig ſind, wird hier nur rein mechaniſch, aus techniſcher Gewöhnung heraus producirt, und das Geſchaffene trägt den Stempel dumpfer Gleichgiltigkeit und abgeſtumpfter Empfindung. Wo ſich aber der Sinn für Beſſeres regt, führt derſelbe zunächſt nur zur Erwerbung einzelner fremder Kunſtwerke. Die Handels- und Seeſtädte, die, wie Venedig, Genua, Piſa Amalfi, mit fernen Ländern in Verbindung ſtehen und den Weltverkehr in der Hand haben, benutzen dieſen zum Import ausländiſcher Arbeiten, mit denen ſie ſich zufrieden geben [1]).

Plaſtik und Malerei.

A. Roher Stil.

Wandmalerei um Rom.

In Rom, wo die Barbarei am ſtärkſten war und ſogar im architektoniſchen Schaffen die Unfähigkeit auffällt, hören nach Mitte des 9. Jahrhunderts die

1) *Rumohr*, Ital. Forſchungen, I; *Crowe u. Cavalcaſelle* I; *Schnaaſe* Bd. IV. und VII. Für Unteritalien: *H. W. Schulz:* Denkmäler der Kunſt des Mittelalters in Unteritalien, herausgegeben von *F. von Quaſt* 4 Bde. 4⁰ und Atlas fol. Dresden 1860. — *Demetrio Salazaro:* Studj sui monumenti della Italia meridionale dal IV. al XIII. secolo, I, Napoli 1871 fol., II im Erſcheinen.

Spuren der Mofaikarbeit für geraume Zeit auf. Die Perioden der einfchneidenden Kirchenreform unter Leo IX. und des Kampfes gegen das Kaiferthum unter Gregor VII. haben keine künftlerifchen Denkmäler von Bedeutung hinterlaffen. Einige Wandmalereien in Rom und Umgebung bieten für den Mangel an Mofaiken einen kümmerlichen Erfatz; es find flüchtige, unbehilfliche Producte, flach in den Figuren, mit groben Umriffen. Diejenigen in der Kirche S. Elia bei Nepi. des Benedictinerklofters S. Elia bei Nepi, auch in Gegenftänden und Auffaffung eine Reproduction deffen, was man in Mofaiken zu fehen gewohnt war, zeigen die Namensbezeichnung der Klofterbrüder und Maler *Johannes* und *Stephanus* aus Rom fowie eines Neffen von erfterem Namens *Nicolaus* und mögen dem 10. Jahrhundert angehören. Darftellungen aus dem Leben Chrifti, aus Legenden, einen thronenden Heiland zwifchen Petrus und Paulus S. Urbano alla Caffarella. und eine figurenreiche Kreuzigung enthält die kleine Kirche S. Urbano alla Caffarella, ein antiker Grabtempel nahe der Via Appia bei Rom; die Infchrift, welche als Urheber einen Bruder *Bonizzo* und die Jahrzahl 1011 nennt, ift unficher [1]. Wandbilder aus der Kirche S. Agnefe mit Darftellungen aus den Legenden der Heiligen Agatha und Katharina find in das chriftliche Mufeum Lateran. des Laterans verfetzt worden. Die Malereien in der Unterkirche der Bafilika S. Clemente. S. Clemente in Rom gehören verfchiedenen Zeiten an, die fpäteften gehen aber nicht über das 11. Jahrhundert hinaus; fie enthalten gröfstentheils legendarifche Scenen, zum Beifpiel aus der Gefchichte des heiligen Clemens und der Slavenapoftel Kyrill und Methud, in gewöhnlicher Arbeit und fchlechter Erhaltung [2].

Mofaikboden. Als eine Technik, die auch auf diefer Stufe fortwährend im Betriebe und fogar Italien vorzugsweife eigen war, ift die Fufsbodenmofaik im 11. und 12. Jahrhunderts zu berückfichtigen [3], von der uns der Mofaikboden in St. Gereon zu Köln bereits einen Ableger kennen lehrte. Die Mofaik aus kleinen Steinftiften, das opus vermiculatum der Alten, wird hier in rohefter Weife fortgeübt. Eine Kunft, die überall von der Umrifszeichnung auszugehen gewohnt war, wendete diefelbe auch hier an und liefs die ungefchickten Figuren in grober fchwarzer Contour mit wenig Farbe auf weifsem Grunde erfcheinen. Oberitalien Wahrfcheinlich war Ravenna der Ausgangspunkt diefer Technik gewefen, die fich dann namentlich im nördlichen Italien verbreitete, und von der S. Michele in Pavia, das Grabmal der Markgräfin Mathilde († 1115) in S. Benedetto di Polirone bei Mantua [4], die Dome zu Pefaro, Cremona, Novara, Ivrea, Aofta, die Kirche S. Savino zu Piacenza Zeugniffe enthalten. Bemerkenswerth find auch die Gegenftände, die für folchen Zweck theilweife fchon von der altchriftlichen Kunft feftgeftellt waren. Wie der von Renan ausgegrabene und nach Frankreich gebrachte Mofaikboden von Sur (Tyrus) [5]

1) *Agincourt*, Taf. 94. f. Durchzeichnungen in der Bibl. Barberini.

2) *Th. Roller* in der Revue archéologique 1872 f. und *Dudik* in den Mittheil. der Centr. Commiffion 1869, mit Abbildungen.

3) *E. aus'm Weerth:* Der Mofaikboden in St. Gereon zu Cöln . . . nebft den damit verwandten Mofaikböden Italiens, Bonn 1873 fol., mit Abbildungen. — *Eug. Müntz* in der Rev. Archéol. XXXII (1876) S. 400.

4) *Carlo D'Arco:* Delle arti e degli artefici di Mantova, I, Mantova 1857, Taf. 1.

5) Aus einer um 652 gegründeten Kirche. Vgl. *Julien Durand* in *Didron's* Annales arch. vol. XXIII f. mit Abbildungen.

Medaillons mit den Monaten, Jahreszeiten und Winden enthält, fo kommt auch in Italien häufig das perfonificirte Jahr mit den Bildern der Monate, meift Scenen ländlicher Befchäftigung, wie wir fie fchon aus Miniaturen kennen, vor (Pavia, Piacenza, S. Benedetto, Aofta); dann die Allegorien vom Siege der Tugenden über die Lafter oder auch die Lafter untereinander im Kampfe (Cremona), endlich felbft das mythologifche Motiv des Labyrinthes mit Thefeus und dem Minotaurus, der als Kentaur dargeftellt ift (Pavia).

Noch weit barbarifcher find einige Mofaikböden im Süden, derjenige der Kathedrale von Otranto, 1163—1166 unter Bifchof Jonathas durch die Hand eines Priefters *Pantaleon* gelegt, und der in der Kathedrale zu Brindifi, 1178 von Erzbifchof Wilhelm geftiftet. In beiden wird die Haupteintheilung durch riefige, weit in die Schiffe hineinwachfende und meift auf Elephanten ruhende Bäume hergeftellt, deren Aefte von allerlei Thieren belebt werden, Motive, die orientalifchen Teppichen entlehnt find. Im Mittelfchiffe zu Otranto find dazwifchen Medaillons mit Thierkreiszeichen, Monatsbildern, Kampffcenen, profanen Darftellungen, wie Alexander, und altteftamentarifchen Scenen eingereiht, während das füdliche Seitenfchiff Paradies und Hölle, jenes mit den Seelen im Schofse der Erzväter, diefe mit dem thronenden Satan, Teufeln und von Schlangen umwundenen Verdammten, enthält. In Brindifi, wo man nur noch Refte fieht, kommen neben Bildern des Alten Teftamentes auch Darftellungen aus der Rolandsfage vor, die damals, in der Zeit der Kreuzzüge, wieder auflebte. Die Roheit der kraftlofen, gefchwollenen Figuren überfteigt jedes Mafs, und es fehlt zugleich das richtige decorative Gefühl in der Anordnung [1]). Unteritalien.

Auch die Miniaturmalerei, die in Italien weniger für den Luxus der Höfe in Anfpruch genommen wird, fteht während diefer ganzen Periode auf einer niedrigen Stufe; erft feit dem 14. Jahrhundert wird fie mit folcher Kunftfertigkeit betrieben, dafs fie fich mit den Leiftungen der nördlicheren Völker meffen kann. Im 11. und 12. Jahrhundert begnügt fie fich meiftens mit rohen, flüchtig colorirten Federzeichnungen, und in ornamentaler Hinficht, in den Initialen, wird fie fogar von den Leiftungen der fortbeftehenden langobardifchen Schule, deren wir bereits gedacht haben, überboten. Zu dem Intereffanteften unter diefen dilettantifchen Producten gehören immerhin verfchiedene Exemplare des Exultet, eines nach dem Anfangsworte fo genannten Hymnus für die Ofternacht, unter welchen diejenigen in der Bibliothek der Minerva in Rom wie im Domfchatze zu Pifa noch dem 11. Jahrhundert, die in der Bibliothek Barberini in Rom und im Dome zu Salerno dem 12. angehören [2]). Dargeftellt find gewöhnlich der Sündenfall, die Kreuzigung, Chrifti Sieg über die Hölle, feine Niederfahrt zum Limbus, ferner Papft, Kaifer und andere Würdenträger, für welche Gebete eingereiht waren, die Perfonification der Erde, an deren Brüften Stiere, Hirfche, auch Schlangen faugen, religiöfe Miniaturen. Exultet.

1) *Schulz* a. a. O. I, p. 261, 302, Taf. 45.

2) *Agincourt* Taf. 53—55. — *E. Förfter*, Denkm. ital. Malerei I, Taf. 11 f. Das Exemplar, von welchem *Agincourt* zunächft Abbildungen mittheilt, war in feinem eigenen Befitze und ift jetzt nicht nachweisbar; es gehörte der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts an und enthielt die Namen der Fürften Pandolf und Landolf von Benevent.

Ceremonien, wie das Verleſen des Hymnus, den ein Prieſter von einem Stabe abwickelt, das Weihen und Anzünden der Oſterkerze, endlich eine auf dieſe bezügliche Schilderung von der Zucht und dem Leben der Bienen, da die



Fig. 95. Aus Donizo's Lobgedicht auf Mathilde. Nach den Mon. Germ.

Ordnung des Bienenſtaates als Sinnbild der kirchlichen Ordnung aufgefaſst wurde. Die Bilder ſtehen verkehrt im Texte, ſo daſs ſie, während der Prieſter las, auf dem herabhängenden Stücke der Rolle aufrecht geſehen wurden. Die

Umriſſe ſind derb gezogen und roh colorirt, die Figuren ohne feſtſtehendes Verhältniſs und ungeſchickt, die Köpfe vollkommen ausdrucklos, aber die Motive hie und da von einer anſchaulichen Bewegtheit. In den ornamentalen Umrahmungen des Textes wie in den Initialen macht ſich die Nachwirkung der karolingiſchen Miniaturmalerei geltend.

Da es nicht nöthig iſt, noch mehr von dieſen rohen italieniſchen Miniaturen zu erwähnen, ſei nur noch die von 1115 datirte vaticaniſche Handſchrift von Donizo's Lobgedicht auf die Markgräfin Mathilde genannt[1]). Dieſes Werk, das für die Markgräfin ſelbſt hergeſtellte, von dem Autor, einem Mönche in Canoſſa, corrigirte Exemplar, ſteht zwar ebenfalls auf einer tiefen Stufe, iſt aber wenigſtens nicht ganz ſo ſorglos gemacht. Das Dedicationsbild zeigt die thronende Mathilde nebſt Donizo, der ihr das Buch überreicht; die übrigen Bilder geben ihre Genealogie, Mitglieder ihrer Familie in verſchiedenen Situationen. Dasjenige, auf welchem oben Markgraf Tebaldus und die Gräfin Julia thronen, unten deren Söhne dargeſtellt ſind (Fig. 95), gewährt ein charakteriſtiſches Beiſpiel. Die ſtehenden Figuren ſind ſteif, die ſitzenden zu ſehr in der Fläche gehalten, ſchablonenhaft und doch zum Theil geziert, wie Tebaldus durch ſeine unmögliche Beinſtellung. In den Geſichtern geht ein dürftiges Schema mit weichlich rundem Oval und kurzen Naſen durch; zu der Ausdrucksloſigkeit der Köpfe kommt das ſchwerfällige Ungeſchick der Geberden; die Coſtüme ſind ſauber ausgeführt, hängen aber roh und formlos an den Körpern ohne jenen Verſuch eines Faltenwurfes. Nur ſchwarze oder rothe Striche deuten die Falten, grobe, unvermittelte rothe Flecke den Fleiſchton an, und trotz gleichmäſsiger Behandlung in Deckfarben iſt das Colorit hart und grell. Die Bilder ſind ebenſo barbariſch, wie die Latinität des Gedichtes.

Donizo's Gedicht auf Mathilde.

B. Byzantiniſcher Einfluſs. Unteritalien.

Aus dieſer Roheit der Auffaſſung und Technik ſich ſelbſt herauszuarbeiten, waren die Italiener unfähig. Beſſere Leiſtungen entſtanden hier erſt ſeit dem Auftreten eines byzantiniſchen Einfluſses. Auch in Deutſchland hatten wir ſolchen wahrgenommen, aber während er dort durch die rechtzeitige Vorführung guter Muſter dem ſelbſtändigen Schaffen einen Impuls gab und immer verarbeitet zu Tage trat, ohne zu einer wirklichen Abhängigkeit von der fremden Kunſt zu führen, war in Italien das Verhältniſs ein anderes. Die Einwirkungen der fremden Kunſt erſetzten hier die eigene Productionskraft ſtatt ſie anzuregen.

Man iſt, wie wir geſehen haben, oft zu weit gegangen, wenn man byzantiniſche Einflüſſe ſchon in viel früherer Zeit wahrnehmen wollte. Selbſt in der Periode, die dem Bilderſtreite zunächſt folgte, kann von ſolchen kaum die Rede ſein, wie uns die Denkmäler gelehrt haben. Allerdings dauerten die Beziehungen zu Byzanz trotz aller Gegenſätze fort, durch die politiſche Verbindung eines Theiles von Italien mit dem öſtlichen Kaiſerreiche, durch Pilgerfahrten, Geſchäftsreiſen und Handelsverkehr. Ebenſo iſt es Thatſache, daſs zahlreiche byzantiniſche Mönche in den Tagen des Bilderſtreites nach Italien

Beziehungen zu Byzanz.

1) Nr. 4922. — Mon. Germ. SS XII. S. 348 ff. mit drei Tafeln. — *Agincourt* Taf. 66.

ausgewandert waren, wie denn Papst Paul I. (757—768) das Kloster S. Stefano e Silvestro zu Rom gründete und hier griechische Mönche einsetzte, die ihren eigenen Ritus bewahrten [1]. Aber Spuren einer Kunstthätigkeit solcher Mönchs-colonien sind uns nicht erhalten. Wenn im römischen Liber pontificalis manche griechische Bezeichnungen, die sich auf Kunst beziehen, vorkommen, so ist auch darauf nicht viel Gewicht zu legen, denn gewisse technische Ausdrücke waren, wie heute, so auch damals den Völkern gemeinsam. Dasselbe gilt von manchen kirchlichen Formeln, von Namen aus der heiligen Schrift. Wie seit Entstehung des Cristenthums ein aus den griechischen Initialen des Namens Christus gebildetes Monogramm gebräuchlich war, so beweisen auch in der Folge einzelne biblische Namen und Worte in griechischer Schrift noch nicht immer die Urheberschaft eines Griechen [2].

Unzweideutige Zeugnisse von byzantinischen Kunsteinflüssen werden uns aber zu einem etwas späteren Zeitpunkte durch die Geschichtsquellen wie durch die Denkmäler selbst geliefert, stellenweise seit dem 10., in noch gröfserem Umfange seit dem 11. Jahrhundert.

Venedig. Venedig, das vorzugsweise den Seeverkehr mit dem Osten in der Hand hatte, führte fortwährend Luxusartikel und damit auch Kunstgegenstände aller Art aus Byzanz ein. So lag es nahe, auch monumentale Kunstgegenstände, welche die grofsen öffentlichen Denkmäler der Stadt schmücken sollten, in Constantinopel, wo man sie für Geld in gröfster technischer Vollendung haben konnte, machen zu lassen. Die Bestellung des grofsen Emailaltars in der St. Marcuskirche, der Pala d'oro, geht wahrscheinlich schon auf den Dogen Pietro Orfeolo (976) zurück, mag das Werk auch erst durch eine Herstellung des 12. Jahrhunderts in seine jetzige Form gebracht worden sein. Als im 11. Jahrhundert der Neubau des gröfsten Heiligthumes der Stadt, der Marcuskirche, stattfand, wurde sie in der Anlage und in den Formen der byzantinischen Kunst ausgeführt, wodurch sie in Italien vereinzelt dasteht. Wie ihre Säulen aus Griechenland importirt wurden, so zeigen auch ihre Detailformen und ihre Decoration den Stil byzantinischer Kunst. Daneben finden wir die Belege für künstlerische Süditalien. Bestellungen in Byzanz besonders noch in Süditalien, und die wichtigsten erhaltenen Denkmäler, die von dort kamen, sind verschiedene eherne Thüren, Byzantinische Erzthüren. nicht in getriebener Arbeit, wie die italienisch-barbarischen Thüren der Kirche S. Zeno in Verona, sondern mit Bildern in eingravirten und mit Silber ausgelegten Umrissen nach dem Muster orientalischer Tauschirarbeit. Die meisten sind nach inschriftlichem Zeugnisse Stiftungen von Mitgliedern der reichen und berühmten Familie der Pantaleonen in Amalfi, einer Stadt, die bis um das Jahr 1135 durch Handel und Schifffahrt mit Genua, Pisa und Venedig in einer Linie stand. Vor 1066 war die Thüre des Domes in Amalfi fertig. Nach ihrem Muster und auf Kosten des Maurus, Sohnes des Pantaleon, liefs Abt Desiderius von Monte Casino die Thüren seiner Abteikirche in Constantinopel fertigen, wohin er, nach dem Zeugnisse seines Biographen Leo, die Mafse schickte;

1) *Anastasius*, Lib. pont., bei *Muratori* rer. it. SS. III, S. 173.

2) Die byzantinische Frage für Italien ist behandelt von *Muratori*, Antiquitates Italicae, vol II, Mediol. 1739, dissertatio XXIV, von *Rumohr*, Bd. I, cap. VII, S. 282 und von *Schnaase* IV, S. 699 und VII, S. 237.

im Jahre 1076 wurden, nach der Inschrift, die Thüren der Wallfahrtskirche Monte S. Angelo bei Siponto in »der königlichen Stadt« Constantinopel vollendet, 1087 diejenigen in Atrani bei Amalfi und 1084 die in Salerno. Ein Denkmal gleicher Art wurde endlich durch Maurus von Amalfi, aus derselben Familie, im Jahre 1070 in die Kirche St. Paul vor den Mauern bei Rom gestiftet, wo es, durch den Brand des Jahres 1822 beschädigt, 1873 wiederaufgefunden wurde und jetzt im Kloster zu sehen ist [1]. Hier nennt eine griechische Inschrift sogar den Giefser *Staurakios*. Im Übrigen kommt auch sonst gelegentlich einzelnes Griechische in den Inschriften dieser Arbeiten vor, aber das Lateinische überwiegt bei weitem; die byzantinischen Erzarbeiter richteten sich eben nach den Bestellern.

Was uns nun aber nöthigt, diese gesicherten byzantinischen Arbeiten in Italien zu berücksichtigen, obwohl sie nicht den Kunstzweigen angehören, mit denen wir uns eigentlich zu beschäftigen haben, sind die Schlüsse, die sich aus ihnen für die Folgen solcher Verpflanzung byzantinischer Kunst nach Italien ziehen lassen. Waren solche Arbeiten in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts nur von Constantinopel gekommen, so finden wir seit dem Anfange des 12. Jahrhunderts Unteritalien selbst im Besitze dieser Technik. An den Thüren vom Grabmale des Boemund († 1111) zu Canosa nennt sich *Rogerius von Amalfi*, an der 1119 vollendeten Hauptthüre der Kathedrale zu Troja und an der 1127 vollendeten südlichen Seitenthüre ebendaselbst *Oderisius von Benevent* als Meister. Diese Werke zeigen noch dieselbe Technik wie die byzantinischen und auch im Stile eine nahe Verwandtschaft, nur in der Ornamentik zugleich arabische Einflüsse. In der Folge aber kommt die getriebene Arbeit in hoher Reliefplastik auf, in der 1179 vollendeten Prachtthüre des Domes zu Ravello, der kleinen Thüre an der Kirche zu Monreale in Sicilien und der Thüre der Kathedrale von Trani, bei denen die Inschriften einen *Barisanus von Trani* als Verfertiger nennen. Einiges Griechische ist auch hier noch in den Inschriften zu finden, dem byzantinischen Stile entsprechen noch im Allgemeinen die Proportionen, das Gefält, der Typus der Köpfe, auch die ikonographische Auffassung einiger biblischer Scenen, aber eine gröfsere Bewegtheit in den Compositionen und die kräftige Plastik der Behandlung sind neu.

Italienische Erzthüren.

Jene Bestellungen in Constantinopel waren immer von einzelnen, durch Reichthum und Ansehen hervorragenden, politisch oder kirchlich hochgestellten Persönlichkeiten ausgegangen; die Künstler selbst hatten zunächst nicht das Bedürfnifs gehabt, sich an die fremde Kunst anzulehnen. Wohl aber wufsten sie von deren Vorbildern zu lernen, sobald dieselben ihnen vor Augen standen. Mafsgebend waren in dieser Beziehung vor allem die Bestrebungen eines Mannes, der überhaupt in Geschichte und Geistesleben des damaligen Italien eine hervorragende Stellung einnimmt, des Abtes Desiderius von Monte Casino, von dem die Casinenser Chronik seines Schülers Leo Bericht gibt [2].

Kunstförderer.

Desiderius von Monte Casino

1) Ueber diese Thüren vgl. das erwähnte Werk von *Schulz*, besonders I, S. 242 f. II, S. 245 f. Auch den Auffatz von dessen Mitarbeiter *Strehlke* bei *v. Quast* u. *Otte*, Zeitschr. für christ. Arch. u. Kunst II, S. 100 f.

2) *Leonis Marsicani* et *Petri Diaconi* chronica monasterii Casinensis, edente *W. Wattenbach*, Mon. Germ. SS. VII, S. 551. Ueber seine Kunstbestrebungen besonders III, cap. 18, 26—29, 32 f.

Der grofse Abt, aus dem edlen Stamme der Fürften von Benevent entfproffen, ftellte nicht nur Zucht und Ordnung in feinem Klofter wieder her, fondern pflegte auch die Studien und war vor allem auch auf den künftlerifchen Glanz der Abtei bedacht. Als er in diefem Sinne in den Jahren 1066—1071 den Neubau der Kirche und des Klofters durchführte, fuchte er überall die beften Quellen auf, die ihm Material und Kräfte liefern konnten. In Rom wufste er durch feine perfönliche Gegenwart, feine Beziehungen und feine Geldmittel Säulen und andere Architekturtheile in farbigem Marmor, offenbar von antiken Gebäuden, zu erlangen. Anderes aber befchaffte er in »der königlichen Stadt« Conftantinopel, wohin er eigens einen Bruder mit einem Empfehlungsbriefe an den Kaifer und mit ausreichenden Mitteln fendete. Wie er einft die ehernen Thüren, noch ehe er an den Neubau dachte, dort hatte machen laffen, fo liefs er nun einen goldenen Altarauffatz mit Edelfteinen und Email, eherne Balken mit Candelabern und Hängelampen, Chorfchranken aus Erz, grofse Silberkreuze mit getriebener Arbeit und fonft noch mancherlei Kirchengeräth

Berufung byzantinifcher Mofaiciften.

dafelbft anfertigen. Für die Mofaikbilder und die Marmormofaiken der Fufsböden mufste er aber byzantinifche Künftler in Dienft nehmen, welche dann ihre Arbeiten in Monte Cafino felbft ausführten. Er that dies, wie fein Biograph fagt, weil Rom, die »magistra Latinitas«, im Verftändnifs diefer Künfte feit fünfhundert Jahren und länger nachgelaffen[1]), und er forgte zugleich dafür, dafs fie in Italien nicht noch mehr herabkämen, indem er zahlreiche junge Leute im Klofter nicht nur in diefen Techniken, fondern auch in der Goldfchmiedekunft, der Metalltechnik aller Art, der Arbeit in Glas, dem Modelliren, der Elfenbein- und Holzfchnitzerei wie in der Steinplaftik unterrichten liefs, wobei er vom beften Erfolge begleitet wurde.

Der Neubau im Barockftil hat in Monte Cafino felbft aus der Zeit des Defiderius nichts als jene Thüren übrig gelaffen. In ornamentaler Marmormofaik war einft der Fufsboden der Kirche und vieler Nebenräume ausgeführt, von der bemalten Holzdecke ftrahlten bildliche Darftellungen, Apfis und Hauptbogen enthielten mufivifche Bilder, ebenfolche fchmückten den Obertheil des Veftibuls und der Façade, während unter ihnen da wie dort Malereien aus dem Alten Teftamente angebracht waren, und auch das Refectorium mit Wandbildern gefchmückt war.

S. Angelo in Formis.

Einen kleinen Erfatz für das Verlorene müffen uns die Wandmalereien der von Defiderius geftifteten und im Jahre 1075 geweihten Kirche S. Angelo in Formis bei Capua[2]) gewähren. In der Vorhalle, über dem Hauptportale, ift in dem halbkreisförmigen Tympanon der Erzengel Michael in halber Figur, ganz von vorn, in reicher byzantinifcher Hoftracht zu fehen, über ihm die

Wandbilder.

betende Maria in einem Runde, das zwei Engel halten, während die Wandbilder feitwärts der Legende der Eremiten Paulus und Antonius gewidmet find. Im Inneren find die Malereien der Seitenfchiffe, aus dem Alten Teftamente, bis auf wenige Refte zerftört, das Mittelfchiff enthält zunächft Propheten-

1) »Et quoniam artium iftarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat.« cap. 27. Richtige Auffaffung des Wortlautes feftgeftellt von *Rumohr*, Ital. Forfchungen I, S. 287. Der Ausdruck intermiserat bezeichnet Vernachläffigung, nicht gänzliches Aufhören der Technik, und der angegebene Zeitpunkt ift für den Anfang des italienifchen Kunftverfalles bezeichnend.

2) *Schulz*, II, S. 170, Taf. 70 f; *Salazaro*, I, Taf. 7 u. 9.

geſtalten in den Zwickeln der Arcaden und darüber zwei Reihen erzählende Bilder aus dem Evangelium. Die figurenreiche Kreuzigung zeigt die feſtſtehenden Motive, Maria und Johannes, Sonne und Mond, den Mann mit der Lanze, klagende Frauen, Kriegsknechte, die Loſenden; Chriſtus iſt nackt, aber noch aufrecht mit vier Nägeln dargeſtellt. Vielfach iſt wirklich der Ausdruck des Schmerzes und der Erregung getroffen. In der Apſis thront Chriſtus mit dem offenen Buche zwiſchen den Evangeliſtenſymbolen, unter ihm ſtehen drei feierliche Engel in ebenſolchen Prachtgewändern, wie der Engel an der Front, ſeitwärts von ihnen St. Benedictus und der Abt Deſiderius mit quadratem Nimbus und dem Kirchenmodell.

Wendet man ſich um, ſo erblickt man das wichtigſte Gemälde des ganzen Raumes: das koloſſale Jüngſte Gericht an der Eingangswand, eine wohlgegliederte Compoſition (Fig. 96). Oben, zu den Seiten der Fenſter, erſcheinen Engel mit Poſaunen (1), und unter ihnen läuft ein ſchmaler Fries mit auferſtehenden Todten hin (2). Die Mitte der Wand nimmt der richtende Chriſtus in der Mandorla ein; die Geberden ſeiner Hände ſind diejenigen, die typiſch bleiben, um auszudrücken, daſs er die Gerechten zu ſich ruft, die Verdammten von ſich weiſt (3). Seitwärts ſieht man Engel die ſich adorirend vor ihm neigen (4), und unter dieſen die ſitzenden Apoſtel (5). Das Centrum des nächſten Streifens nehmen drei Engel mit Schriftrollen ein, von denen der mittelſte die ſeinige groſsartig mit beiden Armen emporhebt (6); beiderſeits ſtehen die Seligen, unter denen man Biſchöfe, Fürſten, Geiſtliche erblickt (7), und ziehen die Verdammten erſchreckt von dannen (8). Den Abſchluſs, rechts und links von der Thüre, bilden der Garten des Paradieſes (9) und die Hölle (10); Satan ergreift die nackten, in den Höllenrachen geſtürzten Verdammten, unter ihnen den Judas.

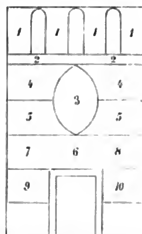


Fig. 96. Jüngſtes Gericht. S. Angelo in Formis.

Dieſe Malereien ſind ſchwerlich von Griechen ausgeführt, wohl aber von Künſtlern, die von Byzantinern gelernt hatten. Die Beziehungen zu dieſen ſprechen ſich nicht bloſs in einzelnen griechiſchen Inſchriften, ſondern noch mehr in der architektoniſchen Strenge der Anordnung, der typiſchen Auffaſſung beſtimmter Scenen, den Coſtümen, den Motiven der Bewegung aus. Dennoch iſt die Zeichnung gewöhnlich, das Nackte roh, die Malerei ziemlich derb und bei grünlicher Unterlage der Fleiſchtöne und harten Gegenſätzen in den Gewändern unharmoniſch. Die italieniſchen Schüler der Griechen konnten die einheimiſche Roheit nicht ſo ſchnell loswerden, aber auch die Byzantiner ſelbſt ſtanden nicht mehr auf der Höhe, wie zu Theophano's Zeit, als die deutſche Kunſt von ihnen berührt wurde, ſondern übten eine ſchon erſtarrte Kunſt nur noch techniſch geſchickt aber mechaniſch aus.

Die Bilder zu S. Angelo in formis ſtehen in Unteritalien nicht vereinzelt da. Am nächſten kommen ihnen die in der gleichzeitigen Kirche S. Maria la Libera zu Foro Claudio bei Seſſa [1]). In der Apſis thront Maria mit S. Maria la Libera.

1) *Salazaro*, I, Taf. 11.

dem bekleideten Chriftuskinde, von zwei verehrenden Engeln umgeben, unter ihr ftehen die Apoftel, durch den Erzengel Michael getrennt. Die Geberden find feierlich und edel, aber die Köpfe mit ihren hohen Stirnen asketifch. In etwas fpäteren Arbeiten, wie in den Bildern der Grotte an der Kathedrale

Grotte zu Calvi. S. Sepolcro. Barletta.

des benachbarten Calvi und in denen der Kirche S. Sepolcro zu Barletta [1]) am adriatifchen Meere, die dem 12. oder fogar fchon dem 13. Jahrhundert angehören, tritt der byzantinifche Charakter mehr zurück.

Mofaik.

Die Ueberbleibfel von Mofaiken in Unteritalien find unbedeutend. Ziemlich auf der Stufe der Bilder von S. Angelo in Formis fteht die Maria mit dem

Capua.

Kinde zwifchen den beiden Johannes im Dome zu Capua, hier bei einer neuen Reftauration angebracht, urfprünglich aber in der Benedictinerinnenkirche S. Giovanni dafelbft, einer Stiftung des Defiderius. Die ehemalige Infchrift nannte ihn fowie als Vollender feinen Nachfolger Oderifius (feit 1087). Bei fchlechter Erhaltung macht diefe Arbeit einen noch geringeren Eindruck.

Salerno.

Beffer ift ein Fragment in der Kathedrale von Salerno: der lehrende Matthäus in halber Figur mit offenem Buche und in goldenem Mantel in dem Tympanon innen über der Eingangsthüre. Er gehörte noch der Zeit des 1077 unter Robert Guiscard begonnenen, 1084 durch Gregor VII. geweihten Neubaues an. Die ftark befchädigte, jetzt in Reftauration begriffene Mofaik der linken Nebenapfis ftammt erft aus dem Schluffe diefer Periode. Sie wurde nach der Mitte des 13. Jahrhunderts durch Johann von Procida, den berühmten Arzt in Salerno — »Gemma Salerni« nennt ihn die Infchrift — Anhänger der Hohenftaufen und Urheber der Sicilianifchen Vesper, geftiftet. In der Höhe erfcheint mit ausgebreiteten Flügeln der Erzengel Michael, unter ihm, kleiner, fitzt Matthäus, vor welchem, winzig im Verhältnifs, der Stifter kniet, und den die Apoftel Johannes und Jacobus, die Heiligen Fortunatus und Laurentius umgeben [2]).

Marmorarbeiter.

Marmorarii ebenfogut wie Mofaiciften waren auf den Ruf des Abtes Defiderius von Byzanz gekommen. Die Pflege, welche auch die rein decorative Fufsbodenmofaik unter ihm gefunden, war höchft wahrfcheinlich der Grund, dafs nun auch das opus sectile marmoreum der Alten einen neuen

Süditalien.

Auffchwung in Unteritalien nahm und fo Treffliches hervorbrachte wie ein Jahrhundert fpäter die Fufsböden der Kathedrale von Salerno. Ja noch mehr: wir finden im 12. und 13. Jahrhundert eine blühende Schule decorativer Marmorarbeit in dem gröfsten Theile des füdlichen Italien verbreitet und gleichzeitig eine ganz übereinftimmende Schule in Rom und Umgegend, wo damals die

Rom. Cosmaten.

Cosmaten thätig waren, fo genannt, weil unter den Künftlernamen in ihren Infchriften häufig der Name *Cosmas* vorkommt. Diefe waren Familien von Marmorarii, die oft durch Generationen fortarbeiteten. Vielfach geben fie auf den Infchriften Rom als ihre Heimath an. Ueber die Entftehung diefer Richtung in Rom ift uns nichts Näheres bekannt, aber die Gleichheit der Formen und der Technik fpricht dafür, dafs die Marmorarii in Rom und diejenigen in Unteritalien ihre Bildung aus derfelben Quelle geholt hatten, nur entftehen in Süditalien Werke, die an Praecifion des Machwerkes wie an Mannigfaltig-

1) *Salazaro*, II, Lief. 13, 14.

2) *Salazaro*, Taf. 22, *Schulz*, Taf. 82, Fig. 1. u. 2.

keit und Anmuth des Ornamentes noch die römischen Arbeiten übertreffen, wie die beiden prächtigen, um 1175 gestifteten Kanzeln im Dome zu Salerno. Die Erzeugnisse dieser Schulen bestehen neben den Fussbodenmosaiken in Chorschranken, Ciborien, Kanzeln, Altarleuchtern, ja sogar in ganzen Kreuzganganlagen von höchster Zierlichkeit und Materialpracht, wie die in S. Paul vor den Mauern Roms, und das Eigenthümliche der Werke liegt darin, dass in ihnen alle plastischen Elemente, denen früher in solchen Schöpfungen eine Hauptrolle zufiel, verschwunden sind, und dass neben dem architektonischen Gerüste und seinen einfachen Gliederungen nur eine Flächendecoration in Marmormosaik auftritt. Ausser der Materialpracht und ihrem Farbenreichthum liegt hier in der glücklichen Wiederaufnahme antiker Formen ein besonderer Reiz. Zeigen nun Unteritalien und das römische Gebiet eine so grosse Verwandtschaft des Geschmackes in diesem Kunstzweige, so ist auch die Uebereinstimmung beider Landschaften in anderen künstlerischen Leistungen nicht mehr überraschend.

C. Rom und Mittelitalien.

Seit dem 12. Jahrhundert wurde die Kunst der Mosaik auch in Rom wieder aufgenommen, wo sie lange geruht hatte, und drei grosse hervorragende Schöpfungen gehören zunächst diesem Zeitraume an: die Tribuna in S. Clemente, die Tribuna sammt der Façadenmosaik in S. Maria in Trastevere, die Apsis in Santa Maria Nuova. Mosaik. 12. Jahrh.

Die Basilika S. Clemente wurde unter Papst Paschalis II. (1099—1118) auf erhöhtem Niveau über den Trümmern einer älteren und grösseren Kirche aufgeführt, und eine Inschrift in der Apsis nennt den damaligen Cardinal von S. Clemente, Anastasius, als Beginner und Vollender der Mosaik[1]. Am Scheitel des Bogens erscheint das Brustbild Christi zwischen den Evangelisten-Symbolen, etwas tiefer thronen Paulus mit dem heiligen Laurentius und Petrus mit dem heiligen Clemens, den er auf das Bild des Heilandes hinweist. Das griechische Wort AGIOS, aber in lateinischer Schrift, geht den Namen der beiden Apostel vorher. Nach unten zu folgen die Propheten Jesaias und Jeremias, dann die beiden Städte, von denen aus der Fries mit den Lämmern (erneuert) um die Apsis läuft. Der Gegenstand des Bildes in dieser ist an einer solchen Stelle völlig neu. Hier, wo sonst nur die triumphirende Kirche sich offenbarte, ist Christus am Kreuze dargestellt, aber allerdings nicht in Vergegenwärtigung des realen Ereignisses der Kreuzigung, sondern in feierlicher Glorification. Die Symbolik derselben erklären Verse des Inhalts, dass die Kirche Christi dem Weinstocke gleich sei, den das Gesetz verdorren lasse, das Kreuz blühend mache. Aus einem Hügel mit Pflanzen wächst ein blaues Kreuz heraus, an dessen vier Armen zwölf Tauben angebracht sind; der gekreuzigte Heiland ist nackt mit vier Nägeln angeheftet, unter ihm stehen Maria und Johannes. Dem Kreuzeshügel entströmen die vier Paradiesesflüsse, aus ihrem Wasser trinken Hirsche, dann folgen am untern Rande Enten, Pfauen, Hirten mit ihren Herden, ein Hühnerhof; im ganzen Obertheil der S. Clemente.

1) Abbild. bei *De Rossi:* Musaici cristiani.

Apsis breiten sich aber stilisirte Blattgewinde aus, die den Weinstock vorstellen sollen, ohne einem solchen zu gleichen; sie enthalten überall in ihrer Mitte Fruchtkörbe und Gefäfse mit Blumen, und der freibleibende Raum zwischen ihnen ist zu unterst mit den kleinen Gestalten der Kirchenväter und anderen Figürchen, höher mit Eroten, die Füllhörner tragen oder auf Delphinen reiten, zu oberst mit Vögeln gefüllt.

S. Maria in Trastevere.

Die Basilika S. Maria in Trastevere erfuhr einen Neubau und erhielt ihre Mosaik, die bedeutendste dieser Epoche, unter Papst Innocenz II. (1130—1143) [1]). Er erscheint als Stifter, eine Aedicula haltend, neben sechs Heiligen, vorzugsweise Päpsten, in der Apsis, deren Mitte die imposante Gruppe Christi und der gekrönten Maria in goldenen Mänteln auf prächtigem Throne einnimmt. Unten schliesst wieder ein Saum mit den Lämmern ab, am Bogen erscheinen ebenfalls die Propheten Jesaias und Jeremias, diesmal stärker bewegt, und oben die Evangelistenzeichen zu den Seiten eines Medaillons mit dem Kreuze. Auf gleicher Höhe steht der friesartige Mosaikstreifen an der Front [2]): die sitzende, dem Kinde die Brust reichende Maria, auf welche zehn reich gekleidete Jungfrauen zuschreiten. Man hat sie für die klugen und die thörichten Jungfrauen des Gleichnisses halten wollen, aber der Gegensatz fehlt, und es mangelt nur bei zweien das Licht. Sie alle haben einen Nimbus und sind offenbar weibliche Heilige, die sich verehrend der Mutter Gottes nahen. Die zwei kleinen Stifterfiguren neben dem Throne mufs man für Innocenz und seinen Nachfolger Eugen III. (1145—1153) halten.

S. Maria Nuova.

Die Apsis-Mosaik in S. Maria Nuova, jetzt S. Francesca Romana, am alten Tempel der Venus und der Roma, hat man früher gewöhnlich in das 9. Jahrhundert setzen wollen, aber die Uebereinstimmung mit den beschriebenen Werken ist klar, und sie mufs der Zeit Alexanders III. angehören, unter welchem nach beendigtem Umbau im Jahre 1160 eine Weihe stattfand [3]). Hier stehen vier Apostel zu den Seiten der thronenden, gekrönten, ganz von vorn gesehenen Maria, die das Kind, bekleidet, in den Proportionen eines Erwachsenen, dabei lebhaft bewegt, auf ihrem Knie hält (Fig. 97).

Stil.

Der Stil dieser Werke ist völlig von dem der Mosaiken aus der Karolingerzeit verschieden. Sie sind nicht blofse Reproductionen römischer Mosaiken aus älterer Zeit, wie das die Apsis in S. Prassede war; schon in den Compositionen treten vielmehr neue Momente hervor. Ferner ist der ornamentale Reichthum bemerkenswerth; überall strahlt hinter den Figuren der Goldgrund, den die byzantinische Kunst bevorzugte, während Rom lange am blauen Grunde festgehalten hatte. Am Scheitel breitet sich stets ein farbenreiches, fächerartiges Zeltdach aus, unter dem zunächst ein Saum mit Pflanzenornamenten und Emblemen, der Hand Gottes in der Mitte, öfter dem Lamme auf einem Blumenkelche, hinläuft. Ueppige Frucht- und Blumenguirlanden mit eingeflochtenen Aehren und Trauben ziehen sich als Rahmen um das Ganze. Die Throne sind Möbel von besonderer Pracht und Zierlichkeit. Der Sinn für das Ornamentale, den freilich schon das Bild in S. Maria della Navicella gezeigt

Ornamentales.

1) *De Rossi* a. a. O.

2) *Gutensohn u. Knapp* Taf. 44.

3) *De Rossi*, nach *Muratori* SS. III, S. 451.

hatte, tritt hier noch ungleich entſchiedener auf. Mochte die Anregung dazu auch von auſsen her gekommen ſein, ſo findet die Ausbildung dieſes Geſchmackes dann doch im Studium der älteſten chriſtlichen Moſaiken Roms ihre Nahrung. Fühlt man ſich namentlich bei den vegetabiliſchen Motiven an dieſe erinnert, ſo laſſen dafür die ſäulengetragenen Arcaden, die in S. Maria Nuova die einzelnen Geſtalten ſondern und nicht unangemeſſen ſind, da doch jede für ſich ſteht, ohne daſs eine maleriſche Verbindung zwiſchen ihnen verſucht wäre (Fig. 97), die in Bilderhandſchriften eingebürgerte Architektur wiedererkennen.



Fig. 97. Apſis-Moſaik aus S. Maria Nuova. Nach de Roſſi.

Die Geſtalten ſind in einer feierlichen Strenge gehalten, die conventionell iſt, aber ſich den barbariſchen Bildungen der früheren Epoche überlegen zeigt. Mögen die Geſichter mit langer, gerader, breitrückiger Naſe, auffallend kleinem Munde und ſtarren Augen auch typiſch ſein, ſo entſprechen ſie doch der gemeſſenen Würde, die hier erzielt war; die Geberden ſind gebunden, abſichtsvoll, aber nicht ohne Ausdruck und ſteigern ſich in S. Maria in Traſtevere oft zu wirklichem Adel. Der antike Faltenwurf iſt ſorgfältig ſtudirt, wenn auch kleinlich. Mag die Madonna in S. Maria Nuova auch leblos und unfrei ſein, ſo iſt die in S. Maria in Traſtevere dafür von feſtlicher Erhabenheit, und an der dortigen Façade tritt ſogar in der Verbindung zwiſchen Mutter und Kind ein lebendiges Moment ein. Auch die Technik iſt eine ſorgfältige und ſolide, beſonders in den früheren Werken, da von auſsen kommende Impulſe ſtets bei ihren erſten Auftreten die meiſte Kraft haben. In S. Maria Nuova wird die

Figuren.

Technik.

Fügung der Glasftifte fchon gröber, es kommen ftatt feinerer Schatten und Halbtöne einfache Localfarben, mitunter in derb aufgefetzten Flecken ohne Uebergänge, und fchwere Umriffe vor.

Byzantinifch-italienifche Schule. Wir hatten in früheren Perioden einen byzantinifchen Einflufs in den römifchen Mofaiken nicht zugeben können; jetzt aber glauben wir einen folchen wahrzunehmen, der hier eine faft untergegangene Technik neu belebte [1]). Wir behaupten nicht, dafs er direct dem Defiderius zu danken fei, der als Victor III. für eine kurze Zeit Papft war. Bis in fein Pontificat geht keins diefer römifchen Denkmäler zurück. Aber wir glauben, dafs die von ihm in Unteritalien hervorgerufene Kunftbewegung fich allmählich bis Rom erftreckte. Die Künftler dafelbft waren gewifs keine Griechen, find aber von byzantinifcher Schule berührt worden.

Cosmaten. Kleinere mufivifche Bilder kommen feit Anfang des 13. Jahrhunderts auch an Cosmaten-Arbeiten vor, fo der edle Chriftuskopf in der Lünette einer Seitenthüre an der Kathedrale zu Civita Caftellana bei Rom, nach Infchriften ein Werk des *Jacobus*, Sohnes des *Laurentius* aus Rom. Derfelbe nennt fich mit feinem Sohne *Cosmas* als Urheber des in Stil und Technik geringeren Tympanons an einem jetzt in die Gartenmauer der Villa Mattei zu Rom eingebauten Portale. Es ftammt von S. Tommafo in Formis, der Kirche eines 1218 beftätigten, der Loskaufung von Sklaven gewidmeten Ordens, und zeigt den Erlöfer zwifchen einem fchwarzen und einem weifsen Sklaven.

Civita Caftellana.

S. Tommafo in Formis.

Am Schluffe der Periode ftehen die unter Honorius III. (1216—1227) ausgeführten Mofaiken, befonders die zu S. Paul vor den Mauern [2]). Die Apfis, welche den Brand überdauert hat, zeigt zwifchen zwei Palmen den thronenden Chriftus, umgeben von Petrus, Paulus, Andreas und Lucas, fammt der ganz kleinen Figur des päpftlichen Stifters, im unteren Saume einen Altar zwifchen zwei Engeln und zwölf Apofteln und Jüngern. Von der Façade, an der einft die grofsen Figuren der Madonna, Johannes des Täufers und der zwei Apoftelfürften thronten, find nur noch einige Köpfe in der Sacriftei übrig, an denen man eine gediegene Technik erkennt. Auch in Typen, Motiven, Gewandung dauert die byzantinifche Richtung fort.

S. Paolo fuori le mura.

Spoleto. Mit ebenfolcher Entfchiedenheit tritt diefe weiter nördlich in der grofsen Façadenmofaik an der Kathedrale zu Spoleto hervor, dem thronenden Chriftus, dem Maria und Johannes der Evangelift zur Seite ftehen, 1207 von einem Meifter *Solfternus* ausgeführt, welchen eine nach italienifcher Art anfpruchsvolle Infchrift als den gröfsten der ganzen Epoche verkündigt [3]). Bereits etwas felbftändiger in den Köpfen wie in der freieren Gewandung find die Mofaiken

1) In der Literatur ift dies am beften ausgeführt bei *Vitet* im angeführten Auffatze des Journal des Savants, 1863.

2) *Gutenfohn* u. *Knapp* Taf. 45, 48.

3) HEC EST PICTVRA QVAM FECIT SAT PLACITVRA DOCTOR SOLSTERNVS HAC SVMVS IN ARTE MODERNVS ANNIS INVENTIS CVM SEPTEM MILLE DVCENTIS.

Dann folgen die nicht ficher feftzuftellenden Namen der Operarii, von denen wir den letzten Diotefalvi Petroni zu lefen glauben; vgl. über diefen Sienefifchen Meifter *Rumohr* II, S. 23. — Doctor ift Synonym von Magifter und kommt auch fonft in italienifchen Infchriften vor; vgl. die an der Kanzel zu Fondi, *Schulz* II, S. 132; ferner *Ghiberti*, secondo commentario, II: Stefano fu egregissimo dottore. Abbildung bei *Rofini*, Storia della pittura italiana, Atlas, Taf. E.

in der Tribuna des Baptifteriums zu Florenz, laut Jnfchrift im Jahre 1225 von dem Franciskaner Bruder *Jacobus* ausgeführt; befonders die grofsen Geftalten der Madonna und Johannes des Täufers in zwei Kappen des Kreuzgewölbes [1]), das durch vier Säulen mit knieenden Männern fchön getheilt wird und in feiner Mitte das Lamm, umgeben von acht altteftamentarifchen Figuren, enthält. Baptifterium. Florenz.

Auch die römifchen Wandmalereien jener Epoche, die Kreuzigung in der Capella del Martirologio zu St. Paul vor den Mauern, die Darftellungen aus der Conftantinslegende in der unter Innocenz II. (1130—1143) errichteten Capelle S. Silveftro [2]) neben der Kirche Quattro Coronati, die Bilder aus der Zeit Honorius III. in der Vorhalle und an der inneren Weftwand von S. Lorenzo fuori le mura, die theilweife in die Zeit Innocenz III. (1198—1216) und Gregors IX. (1227—1241) fallenden Malereien im Sacro Speco bei Subiaco gehören derfelben Stilrichtung an, find aber roh in der Ausführung. Das nördliche Italien befitzt einen grofsartigen Bildercyclus aus der erften Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Kuppel des Baptifteriums zu Parma. Wandbilder. Rom. Subiaco. Parma.

Unter den Tafelbildern, in welchen byzantinifcher Einflufs, aber auf weit unerfreulichere Weife, zu Tage tritt, find befonders die zahlreichen grofsen Crucifixe merkwürdig, die, ausgefchnitten und bemalt, als Erfatz für holzgefchnitzte Arbeiten in den Kirchen angebracht wurden und in Lucca, Pifa fowie an anderen Orten vorkommen. Der Leib erfcheint überall ftark hängend, häfslich und asketifch bis zum Widerlichen. Die Enden der oberen Kreuzarme enthalten in Runden die Halbfiguren Gott Vaters, der Maria und des Johannes, manchmal find feitwärts noch kleine Paffionsfcenen angebracht. Bezeichnend find mehrere Crucifixe von der Hand des *Giunta Pifano*, der zwifchen 1202 und 1255 urkundlich in Pifa nachweisbar ift [4]), befonders das mit feinem Namen bezeichnete in S. Ranierino dafelbft. Das Streben, durch den Ausdruck dumpfer Qualen die heftigfte Erfchütterung hervorzurufen, leiftet hier das Aeufserfte. Wie in der Behandlung des Körpers ift der byzantinifche Einflufs auch in dem zähen Bindemittel der Farben kenntlich. Crucifixe. Giunta Pifano.

D. Sicilien.

Eine befondere Schule unter byzantinifchem Einflufs, in fich abgefchloffen und von geringem Zufammenhange mit dem übrigen Italien, blühte in Sicilien. Hier trat das lateinifche Element unter der fortdauernden byzantinifchen Herrfchaft immer mehr gegen das griechifche zurück, und als fich dann in der erften Hälfte des 9. Jahrhunderts, die Eroberung durch die Araber vollzog, blieben unter deren Herrfchaft die Städte mit ihrem griechifchen Charakter, ihren alten Verfaffungen und ihrer Induftrie beftehen. Einen Gewerbszweig, der zunächft im griechifchen Reiche feinen Sitz hatte, und den fich dann auch die Araber angeeignet, übernahm Sicilien fchon früh, mindeftens feit dem 10. Jahrhundert, von den Byzantinern: die Seidenmanufactur und die textile Kunft. Auch nach der normannifchen Eroberung (feit 1071) erhielten Griechifche und arabifche Elemente. Textile Kunft.

1) *E. Förfter*, Denkm. ital. Malerei I, Taf. 14.

2) *Agincourt*, Taf. 100.

3) *Ciampi*, Notizie della Sagrestia Piftojefe de belli arredi, S. 141 (vgl. *Schnaafe*, VII S. 310).

4) Abbildung bei *Rofini* Taf. III.

sich die griechischen und arabischen Elemente im Volksthume, ihre Sprachen blieben neben der lateinischen bestehen, die blühenden Industriezweige dauerten fort, und die Seidenmanufactur wurde in Palermo, in unmittelbarer Nähe des Hofes, gepflegt [1]). Ihre Werkstätten lagen am königlichen Palaste. Von dort gingen die prächtigsten Arbeiten aus, die dem ganzen übrigen Abendlande zustatten kamen, und neben denen die Leistungen anderer Gegenden nur dilettantische Producte sind, vor allem prächtige Gewänder mit Goldstickereien, bald stilisirten Thieren im arabischen Stil, bald figürlichen Darstellungen in einem der byzantinischen Kunst entsprechenden Charakter bei strenger Zeichnung und vollendeter technischer Durchführung.

Gewänder Heinrichs II. Bamberg.

Wahrscheinlich sicilianisches Fabrikat sind die kostbaren Gewänder Kaiser Heinrichs II. im Domschatze zu Bamberg [2]). Der Kaisermantel enthält eine Inschrift, aus der hervorgeht, dass ihn Ismael von Bari hatte machen lassen und zwar offenbar als Geschenk für den Kaiser, vor dem er im Jahre 1014, Hilfe gegen die Griechen suchend, zu Rom erschienen war. Sie enthält in Goldstickerei auf Purpur den thronenden Heiland, von Engeln und Sternbildern umgeben; als »descriptio totius orbis« bezeichnet die Inschrift diese Darstellung. Ein anderes Gewand ist mit gekrönten Reiterfiguren, ein drittes mit der Darstellung des Erlösungswerkes in kleinen Kreisen geschmückt. Diesen Arbeiten steht in Stil und Technik der ungarische Krönungsmantel, ein von König Stephan dem Heiligen und seiner Gemahlin Gisela, der Schwester Heinrichs II., im Jahre 1031 in die Kirche zu Stuhlweissenburg gestiftetes Messgewand, so nahe, dass sein Ursprung kein anderer sein kann [3]).

Ungarischer Krönungsmantel.

Jetzt ein offener Mantel, war er ursprünglich eine geschlossene Casula, die glockenförmig über den Körper fiel. Er enthält dreimal Christus und einmal die Madonna in Mandorlen, die Apostel in Rundbogen-Umrahmungen, Friese mit Propheten und mit Thierbildern, am unteren Rande endlich, von andern Königsbildern umgeben, Stephan und Gisela. Neben dem byzantinischen Geschmack dauerte aber auch der rein arabische fort, zu dessen herrlichsten, laut Inschrift in Palermo entstandenen Belegen einige Stücke des deutschen Kaiserornates in der Schatzkammer zu Wien gehören: der Krönungsmantel mit zwei riesigen Gruppen von Thierkämpfen in völlig flächenhafter Stilisirung aus dem Jahre 1132 und die weissseidene Alba aus dem Jahre 1181.

Deutscher Krönungsornat.

Seit dem 12. Jahrhundert bestehen dann die Kunstdenkmale der sicilischen Malerei in Mosaiken. Der Stil der Arbeiten scheint darzuthun, dass bei den frühesten, die zugleich die besten sind, Mosaicisten und Zeichner aus Constantinopel selbst thätig waren. In der Folge arbeiteten neben jenen dann wahrscheinlich einheimische, von ihnen geschulte Gehilfen, welche die anstellige

Mosaiken.

---

1) Historia *Hugonis Falcandi* de rebus gestis in Siciliae regno, bei *Muratori* rer. It. SS. VII. S. 256.

2) *Bock*, Die Kleinodien d. h. röm. Reiches, Taf. 41—43; vgl. dessen Gesch. der liturg. Gewänder. Im Baier. Nationalmuseum zu München befindet sich eine zu diesen Gewändern gehörige Dalmatica mit Greifen.

3) *Bock* a. a. O. Taf. XVII. Vgl. dessen erste Notiz in den Mitth. d. k. k. Centralcomm. Die Inschrift lautet: »Casula haec data et operata est ecclesiae St. Mariae sitae in Civitate Alba anno ab incarnatione Christi MXXXI indictione XIV. a Stephano rege et Gisela regina.« Aus »operata« darf nicht, wie bisher stets geschehen ist, geschlossen werden, dass Gisela das Gewand selbst gestickt habe.



Fig. 98. Aus der Capella Palatina. Palermo. Nach Terzi.

griechiſche und arabiſche Bevölkerung liefern konnte. Bei den ausgedehnten Bildercyclen, die hier entſtanden, iſt es erklärlich, daſs neben ſtrenger gezeichneten und ſorgfältiger ausgeführten Darſtellungen auch geringere vorkommen, und daſs meiſt griechiſche Inſchriften auf den vorzüglicheren, lateiniſche auf den mittelmäſsigeren zu finden ſind [1]).

Palermo. Schloſs. Im Jahre 1030 hatte Roger, der Sohn des erſten Eroberers, den Titel eines Königs von Sicilien angenommen, und in die Zeit ſeiner glänzenden Regierung (bis 1154) fallen die ſchönſten Leiſtungen der muſiviſchen Kunſt. Ein Zimmer im Schloſſe zu Palermo zeigt noch eine reiche Decoration mit Blattornament und Thieren, wie ſie einſt in den Kaiſerpaläſten zu Conſtantinopel exiſtirt hatte. Zuſammenhängende, gröſsere Cyclen mit bildlichen Darſtellungen treten in den Kirchen auf. Dieſe Bauwerke, in denen ſich die Elemente altchriſtlicher, byzantiniſcher und arabiſcher Architektur phantaſtiſch verſchmelzen, ſind über und über mit muſiviſchen Bildern geſchmückt, die zwiſchen den Spitzbogenarcaden des Langhauſes beginnen, die ganze Oberwand füllen, Querhaus, Chor, die Kuppel über der Vierung einnehmen und uns die byzantiniſche Decoration nochmals in ihrer ganzen Pracht vor Augen ſtellen.

Capella Palatina. Das Herrlichſte zeigt die Capella Palatina im Königspalaſte zu Palermo [2]), die 1132 begonnen wurde, und deren Moſaiken gröſstentheils 1143 vollendet waren. Fuſsboden, Chorſchranken und untere Täfelung der Wände in Marmor und Porphyr übertreffen an Vollendung womöglich noch die Arbeiten des unteritaliſchen Feſtlandes. Darüber beginnen die Bilder; an der Eingangswand der thronende Chriſtus in ganzer Figur zwiſchen Petrus und Paulus, im Mittelſchiffe Prophetengeſtalten zwiſchen den Bögen, dann Bilder aus dem Alten Teſtamente, in den Seitenſchiffen die Legenden von Petrus und Paulus, im Querhauſe die Geſchichte des Evangeliums. Das Groſsartigſte ſind die repräſentirenden Darſtellungen am Schluſſe des Raumes: in der Hauptapſis Maria mit betend erhobenen Händen, thronend zwiſchen Heiligen, und im Gewölbe die rieſige Halbfigur des lehrenden Heilands, dem zwei ähnliche Halbfiguren von Apoſteln in den Nebenapſiden entſprechen. Ueber dem Bogen der Tribuna iſt die Verkündigung dargeſtellt, dann folgen im Tambour der Kuppel Niſchen mit Heiligen, und in der Kuppel ſelbſt ſtehen groſsartige Engelgeſtalten mit Flügeln, während das Mittelſchild nochmals das Bild Chriſti enthält (Fig. 98). Gleichzeitig ſind die Darſtellungen aus der Marienlegende in

La Martorana. Cefalù. der 1143 vollendeten Kirche La Martorana (S. Maria dell' Ammiraglio) und die Bilder im Presbyterium der Kathedrale von Cefalù, nach einer Inſchrift in der Apſis unten König Roger im Jahre 1148 vollendet [3]). Wieder nimmt das Bruſtbild Chriſti die Halbkuppel der Apſis ein, an der Wand unter ihm erſcheint zunächſt Maria zwiſchen Engeln, zwei tiefere Streifen enthalten die

---

1) *A. Springer:* Die mittelalterliche Kunſt in Palermo, Bonn 1869.

2) *Andrea Terzi, S. Cavallàri* u. ſ. w.: La Capella di S. Pietro nella Reggia di Palermo. Pal. 1872 ff., fol.; im Erſcheinen; ſchöne Farbendrucke. Farbige Anſicht bei *H. Koehler*, Polychrome Meiſterwerke der ornamentalen Kunſt in Italien.

3) Für beide Denkmäler: *Duca di Serradifalco:* del Duomo di Monreale e di altre chiese Siculo-Normane, Palermo 1838, fol.

Apoftel; Köpfe und Geftalten von altteftamentarifchen Perfonen und von Heiligen fchmücken die Wände und Bögen des Presbyteriums.

Während die Fülle der Denkmäler ein dauerndes Zeugnifs von Rogers mufterhafter Regierung ift, unter welcher Sicilien durch geordnete Verwaltung und gefunde wirthfchaftliche Politik in höchfter Blüte daftand, trat in der Regierung Wilhelms I., feines zügellofen, in orientalifchen Luxus verfunkenen Nachfolgers, eine Unterbrechung in der von oben her geförderten Kunftthätigkeit ein. Aber unter feinem Sohne Wilhelm II. (1166—1189), dem letzten Fürften diefes Haufes, entftand als das kirchliche Hauptmonument des Herrfchergefchlechtes und als eigene Stiftung des Königs die 1172 begonnene Kathedrale zu Monreale bei Palermo [1]). Ihre Mofaiken, die vielleicht technifch nicht mehr Monreale. durchaus auf der Höhe jener früheren ftehen, bilden doch einen durch Umfang und Reichthum fo hervorragenden Bildercyclus, dafs er in diefer Hinficht noch die älteren überbietet. Die Gefchichte des Alten Teftamentes zieht fich in dem Mittelfchiffe von der Eingangswand her an den Oberwänden in zwei Reihen entlang, über denen ein reicher ornamentaler Fries mit Engelsbruftbildern den Abfchlufs bildet; die Seitenfchiffe und als deren Fortfetzung das Querhaus enthalten die ganze evangelifche Erzählung, von welcher die Bilder aus der Kindheit Chrifti gerade an den Bögen der Vierung über Patriarchen- und Prophetengeftalten Platz gefunden haben, und die Verkündigung, wie in der Capella Palatina, über dem Bogen der Tribuna fteht. Wie dort, fo nimmt auch hier die koloffale Halbfigur Chrifti die Wölbung der Apfis ein, und unter ihr, an der Wand, ift die thronende Maria dargeftellt, nur diesmal mit dem Kinde und zwifchen zwei Reihen Heiligen. In den Nebenapfiden thronen Petrus und Paulus, denen fich an den Wänden zunächft Scenen aus ihrer Legende und einige Heiligengeftalten anreihen. Zwei Dedicationsbilder, Wilhelm II. von Chriftus gekrönt und mit dem Kirchenmodell vor der Madonna, haben im Querhaufe über Thronfeffeln Platz gefunden.

Diefe Mofaiken Siciliens find von allen barbarifchen Zügen der italienifch- Stil und Technik. mittelalterlichen Kunft frei. Hier waltet die alte byzantinifche Tradition, für welche alles feftfteht, die Typen, die Auswahl wie die Auffaffung der einzelnen Momente und Geftalten, die Anordnung der Bilder im Raume. So wohl diefe überlegt ift, fo erfcheint fie doch überall einfach, fo dafs fich das Auge leicht zurechtfindet, ohne durch künftliche Beziehungen und Gegenfätze verwirrt zu werden, aber fie wiederholt fich auch in ihren Hauptzügen überall in gleicher Weife; von folcher Mannigfaltigkeit der Motive, wie fie die Tribunen-Mofaiken in Rom feit dem 12. Jahrhundert zeigen, ift hier keine Rede.

Die repräfentirenden Geftalten find würdevoll, feierlich, in den Proportionen wohlgelungen ohne zu weit getriebene Schlankheit. Motive voll Schönheit und Adel tauchen vielfach auf, zum Beifpiel in den Engeln an der Kuppel der Capella Palatina. Andere Köpfe find freilich ftarr und asketifch, namentlich Chriftus felbft, und auch in mehreren Heiligen geht der Ausdruck der

---

1) *D. Domenico Benedetto Gravina*, abate Casinese: Il duomo di Monreale illustrato e riportato in Tavole cromolitografiche, Palermo 1859, fol. Dafs Kirche und Mofaiken vor dem Tode des Königs (1189) fertig waren, geht aus dem Eingange von *Ryccardus de Sancto Germano*, Chronica, Mon. Germ. SS. XIX, S. 323, hervor.

Würde oft in das Grämliche. Im Einzelnen, etwa in der Bildung der Hände, fehlt oft das feinere Verftändnifs. Die antike Gewandung ift correct, gefchickt, aber oft gekünftelt. Die erzählenden Bilder, befonders die aus dem alten Teftamente, geben fich in anfchaulicher Lebhaftigkeit der Action. In der Zufammenfetzung der Glasftifte geht eine Präcifion durch, welche die römifchen Mofaiken diefer Zeit weit übertrifft. Ueberall herrfcht der Goldgrund, zu welchem die Farben fein geftimmt find; die Modellirung ift kräftig, befonders im Fleifche mit feinen grünlich-grauen Schattentönen; alle Farbeneffecte, welche die Technik an die Hand gab, die Schattirung in anderer Farbe und das Auffetzen goldener Lichter in den Gewändern, find benutzt.

Ende der ficilianifchen Kunft. Von nun an aber trat die Malerei Siciliens vom Schauplatz ab. Aeufsert fich auch auf anderen Gebieten noch immer die alte Kunftfertigkeit unter Kaifer Friedrich II., fo ftehen doch damals die grofsen Unternehmungen des Kirchenbaues, feiner Sinnesweife gemäfs, zurück, und fomit fällt die Gelegenheit für Entfaltung der Mofaik fort. Mit dem Untergange der Hohenftaufen, der franzöfifchen Gewaltherrfchaft, den Parteikämpfen und dem Uebergewichte des Feudaladels war dann die Blüte der Infel und damit ihre Kunft vernichtet. Sicilien blieb theilnahmlos und unfähig, als in der folgenden Epoche ein felbftändiger italienifcher Kunftauffchwung begann.

E. Venedig.

Venedig. S. Marco. In einer ähnlichen Stellung wie Sicilien befand fich Venedig, das, vom Feftlande Italiens getrennt, feine Bedeutung und feinen Reichthum auf den Handel mit dem Often begründete, und von deffen Hinneigung zur byzantinifchen Kunft wir fchon gefprochen haben. An den Mofaiken der Marcuskirche haben alle Epochen feit dem 11. Jahrhundert gearbeitet, diefe Technik blieb in Venedig bis auf die Neuzeit traditionell, neben die Bilder des Mittelalters hat die Renaiffance Compofitionen nach der Erfindung *Tizian's*, *Tintoretto's* und ihrer Zeitgenoffen geftellt. Daher fehlt hier die einheitliche Decoration im Geifte jener Zeit, in der das Bauwerk felbft entftanden ift, und fchon dadurch ftehen diefe Mofaiken weit gegen die zufammenhängenden und verhältnifsmäfsig wohlerhaltenen Siciliens zurück, denen fie aber auch technifch nicht gleichkommen. Das Alte ift demnach freilich Stückwerk, aber die Fülle diefer Darftellungen auf Goldgrund an Wänden, Kuppeln, Gewölben, in der Kirche felbft wie in den Nebenräumen läfst denn doch das Princip byzantinifcher Decoration in überwältigendem Glanze auf den Befchauer wirken[1]).

In der Vorhalle finden wir Bilder aus dem Alten Teftamente, der Schöpfungsgefchichte, der Gefchichte des Jofeph in lebhaft bewegten aber ungefchickten Compofitionen aus dem 11. bis 12. Jahrhundert, in der Capelle St. Zeno die Legenden von Petrus und Marcus, im Baptifterium die Gefchichte Johannes des Täufers, fowie an der Kuppel den thronenden Heiland, von zwei Kreifen von Engeln umgeben. In der Kirche felbft fteht die öftliche Kuppel mit dem Medaillon des bartlofen Heilandes, der fonft in Italien ganz

1) *Giov. e Luigi Kreutz:* La Bafilica di San Marco in Venezia esposta nei suoi mosaici etc. Venezia 1843 fol.

ungewöhnlich ist, umgeben von Maria, Propheten und anderen Gestalten des alten Bundes, der antiken Tradition am nächsten und gehört wohl noch dem 11. Jahrhundert an. Etwas jünger erscheint die Kuppel über der Vierung mit dem gen Himmel fahrenden Christus, den ein innerer Kreis mit Maria, den Aposteln und Engeln, dann ein äufserer Kreis mit den Personificationen der Tugenden umschliesst. An den Wänden folgen biblische und legendarische Scenen sowie Einzelfiguren von Heiligen, die bis in das 13. Jahrhundert reichen. Die Gestalten sind steif und schwächlich, die Handlungsbilder bei aller äufserlichen Bewegtheit lahm.

Dieselbe Schule war an anderen Orten in der Nähe thätig. Die Apsis des Domes in Murano enthält das Kolossalbild der Madonna, von vorn gesehen, mit betend erhobenen Händen und griechischer Inschrift. Die Mosaik aus der 1109 gebauten Kirche S. Cipriano zu Murano ist von Friedrich Wilhelm IV. angekauft worden und schmückt jetzt die Friedenskirche in Potsdam. In der Apsis thront Christus umgeben von Maria, Petrus, Johannes dem Täufer und Cyprian, am Bogen erscheint das Lamm Gottes im Medaillon zwischen den Erzengeln Raphael und Michael[1]). Der Dom in Torcello enthält im Innern mehrere Mosaiken, die wohl dem 12. Jahrhundert angehören, in der Apsis Maria mit dem Kinde und unter ihr die Apostel, seitwärts vom Bogen die Verkündigung, an der Eingangswand das kolossale jüngste Gericht[2]), nach byzantinischer Art componirt, wie die Uebereinstimmung mit den Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos darthut. So ist unten, der Hölle entsprechend, die Pforte des Paradieses, an welcher ein Engel, Petrus als Pförtner und andererseits der begnadigte Schächer vom Kreuze sowie Maria als Fürbitterin stehen, und Abraham mit den Seelen der Gerechten zu erblicken.

Murano. Torcello.

Eine verwandte Richtung war in Triest thätig, das künstlerisch von Venedig aus bestimmt wurde. Hier enthält die nördliche Seitenapsis des Domes eine Mosaik des 12. Jahrhunderts: die thronende Madonna mit den Erzengeln Gabriel und Michael und unter ihr die Apostel[3]).

Triest.

Auch der Dom zu Parenzo, das 1192 vorübergehend, 1267 dauernd Venedig unterworfen ward, weist ein Mosaikbild auf. Hier wird die Halbkuppel der Tribuna ebenfalls von der Madonna mit zwei Engeln eingenommen, der dann aber noch mehrere Heilige und Stifter zur Seite stehen, nach Inschriften Euphrasius, der als erster Bischof von Parenzo und Gründer der Kirche gilt, mit dem Kirchenmodell, der historisch nicht bekannte Archidiakonus Claudius und dessen Sohn Euphrasius, ein Knabe. Die Arbeit gehört wahrscheinlich dem 13. Jahrhundert und zwar der Zeit des Bischofs Otto (1256—1282) an, da sie völlig mit den kleineren Mosaiken des Ciboriums, an dem er inschriftlich als Stifter genannt wird, übereinstimmt[4]).

Parenzo.

Wollen wir die Resultate zusammenfassen, welche der Ueberblick der

Rückblick.

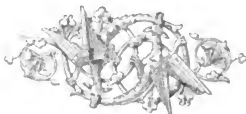
1) Vgl. *Max Jordan's* Nachtrag zu *Crowe* und *Cavalcaselle* I, 357, nebst dem Belege aus *Sansovino's* Venezia descritta.

2) Proben bei *E. Förster*, Denkm. it. M. I. Taf. 13.

3) Mittheilungen der k. k. Centralcomm. IV. (1859) S. 173, 204, mit Abbildung. Der Verf. des Auffatzes *Karl Haas* hält die Apostel für älter.

4) *R. von Eitelberger* in den Mittelalterlichen Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates, I. S. 105 f., mit Abbildung.

italieniſchen Malerei im hohen Mittelalter gewährt, ſo nehmen wir hier allerdings im Vergleiche mit anderen Ländern ein entſchiedenes Zurückbleiben der eigenen Kraft und Initiative wahr. Aber das Land, das infolge ſeiner natürlichen Geſtaltung der Mittelpunkt alles Handels und Verkehrs in dem Mittelländiſchen Meere war, zog aus dieſer Stellung Gewinn. Seine Bewohner verſtanden einzutauſchen und ſich anzueignen. Von der antiken Cultur hatten ſie ſich wenigſtens den Sinn für edlen Luxus und die Bildungsfähigkeit bewahrt, durch die ſie unter Verwerthung der von auſsen kommenden Anregungen ſich über die urſprüngliche Barbarei erhoben, vielfach die älteren heimiſchen Traditionen neu belebten und ihren Stolz in die fortgeſetzte Pflege der glanzvollſten Technik, der Moſaik ſetzten, womit Italien auch in einer Zeit geringen geiſtigen Strebens immer noch vor allen übrigen Ländern Weſteuropas etwas vorashatte.



III. PERIODE.

DAS SPÄTE MITTELALTER.

Vorbemerkungen.

as 13. Jahrhundert ift die Zeit einer grofsartigen Wandlung in der mittelalterlichen Kunft. Ein neuer Bauftil, der fogenannte **gothifche**, deffen Anfänge bis vor die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückgehen, war nach und nach erft in Frankreich, dann in den anderen Ländern zum Siege gelangt und hatte den romanifchen Stil verdrängt. Die Wandlung des Stiles in den übrigen bildenden Künften ift aber nicht dem architektonifchem Umfchwunge gleichzeitig, fondern tritt erft erheblich fpäter im Gefolge deffelben ein. Plaftik und Malerei bewahren in Frankreich zur Zeit der primitiven und anfangs fogar der vollendeten Gothik, in Deutfchland während der Zeit des fogenannten Uebergangftiles noch immer im wefentlichen den romanifchen Charakter, und in ihnen tritt eine entfchiedene Aenderung des Gefchmackes erft ein, als in der Baukunft die franzöfifche Gothik ihren Höhepunkt fchon überfchritten hat. Wandlung im 13. Jahrh. Gothifcher Stil

Während der Zeit des romanifchen Stiles war Deutfchland die tonangebende Macht in der Baukunft und noch mehr in den übrigen bildenden Künften gewefen. Der gothifche Stil dagegen ift feinem Urfprunge wie feiner Entwicklung nach franzöfifch. Die grofse Zeit des Kaiferthums deutfcher Nation war vorbei, die italienifche Politik nahm die Kräfte der letzten Hohenftaufen in Anfpruch, fie waren genöthigt, den Landesfürften immer weiter gehende Conceffionen zu machen, die Herrfchbegier des Papftthums hatte den Boden unterwühlt, nur der Schein der höchften Autorität konnte noch eine Zeit lang aufrechterhalten werden. So umftrahlte die Glorie des Kaiferthums zum letztenmale die Geftalt **Friedrichs II.**, nach deffen tragifchem Untergange das Volk feinen Tod nicht glaubte und noch immer auf die Wiederkehr des höchften Herrn und Richters harrte.

In demfelben Mafse, in welchem Deutfchland damals der Auflöfung verfiel, fchlofs fich **Frankreich** fefter zufammen. Die Machtftellung, nach welcher das nationale Königthum rang, war feit **Philipp Auguft** (1180—1223) gewon- Deutfchland zurücktretend gegen Frankreich.

nen. Es wufste im Bunde mit den Bifchöfen und den ftädtifchen Gemeinden die grofsen Vafallen des Feudalftaates in Schranken zu halten, die unternehmende Kraft des ritterlichen Adels in andere Bahnen abzulenken, die Unabhängigkeit des Königreiches zu wahren. Päpftlicher Anmafsung gegenüber vertrat felbft Ludwig der Heilige unerfchütterlich fein Recht. Die Hauptftadt Paris entwickelte fich fchon damals zur Weltftadt und wurde ein Centrum des Gewerbfleifses, der Bildung und der Wiffenfchaft.

Der künftlerifche Einflufs, der von dort ausging, war nur ein Theil der franzöfifchen Einwirkungen überhaupt, die jetzt das ganze Abendland durchdrangen. In Frankreich hatte die ritterliche Sitte ihre Ausbildung empfangen, und feit den Kreuzzügen, die von dort aus angeregt waren, hatte fie fich anderen Nationen mitgetheilt. Von Frankreich wurden die Formen der gefellfchaftlichen Bildung im höfifchen Stande, das Auftreten und Benehmen, die Kleidertracht, die Form des Minnedienftes beftimmt. Der Minnedichtung und der epifchen Erzählung lieferte Frankreich die Stoffe wie die Mufter der Behandlung, die Einführung franzöfifcher Worte und Redewendungen in die Sprache galt als gewählt. Die gefteigerte Wanderluft, der wachfende internationale Verkehr erleichterten die Verbreitung folcher Einflüffe. Das Bewufstfein eigenen nationalen Charakters trat unter dem immer noch herrfchenden Gefühle von der Einheit der Chriftenheit zurück. Gemeinfam war der abendländifchen Menfchheit die kirchliche Verfaffung und die fchwärmerifche religiöfe Begeifterung. Aber auch die ritterliche Sitte war das fefte Band eines ganzen Standes in allen Nationen. Endlich entwickelte fich überall in gleicher Weife, als eine neue Macht, das freie handeltreibende und gewerbfleifsige Bürgerthum. Diefes wurde nun zum Träger der bildenden Kunft, die aber nicht, wie im wefentlichen die ritterliche Dichtung, blofs das Eigenthum Eines Standes blieb, fondern zum Ausdruck des gefammten Volksgeiftes in diefer Epoche ward. Eine neue Technik neben denen, welche fchon die romanifche Periode befeffen hatte, trat in der Malerei nicht auf, aber es änderten fich die Auffaffung, die Empfindungsweife und der Betrieb. Zunächft emancipirte die Kunft fich von der Leitung des geiftlichen Standes, mochte die religiöfe Begeifterung auch noch fo allgemein, die Macht der Curie noch fo grofs fein, und mochten diefer fogar neue Organe in den Bettelorden mit ihrem Einfluffe auf die Maffe des Volkes erwachfen.

Bürgerthum.

Zünftige Meifter.

Während die Künftler des früheren Mittelalters, namentlich diejenigen geiftlichen Standes, der encyklopädifchen Bildung ihrer Zeit entfprechend, meift in verfchiedenen Künften, oft in allen zu Haufe gewefen, änderte fich das jetzt, befonders in den Ländern diesfeits der Alpen. Die bürgerlichen Meifter waren Fachleute und betrieben ihr beftimmtes Gewerbe. Die Maler verfertigten Wandbilder, dann auch Tafelbilder, als die Staffeleimalerei mehr in Aufnahme kam. Neben ihnen ftanden die Schilder, eigentlich Schildermacher, fodann Sattler und Verfertiger von Allem, was zur Ausrüftung des Pferdes gehört, aber auch Schildermaler. Damit lag ein Zweig der Staffeleimalerei, aber ein folcher, der nicht in die kirchliche Kunft hinübergriff und der vorzugsweife handwerksmäfsig blieb, in ihrer Hand. Dann kamen die Glasmaler nebft den Glafern, die Miniaturmaler oder Illuminatoren hinzu. Bei weiterer Entwicklung des genoffenfchaftlichen Wefens fchloffen fich die ver-

wandten Gewerbe aneinander an, um ſtärkeren Corporationen nicht nachzuſtehen. Zur Malergilde traten dann oft auch Bildſchnitzer, Tiſchler, Pergamentmacher, Goldſchläger, Goldſchmiede u. ſ. w., oder wenigſtens einige von dieſen. Mitunter, wie in Baſel, gehörten auch die Barbiere dazu.

So lange dieſe Corporationen nur Bruderſchaften waren, hatten ſie ihren Altar in einer beſtimmten Kirche, feierten gemeinſam kirchliche Feſte und Leichenbegängniſſe. Aber in der Bruderſchaft lag bereits der Keim der Zunft, der ſich dann fortbildete. Die Zünſte wurden zu Corporationen mit beſtimmten politiſchen Rechten und Pflichten, wie der Wehrpflicht, vor allem aber mit eigener Gerichtsbarkeit in Sachen des Handwerkes [1]). Die einzelnen Gewerbe waren verbunden, doch ſie griffen nicht in einander über. Jeder Meiſter betrieb unter dem Beiſtande ſeiner Geſellen die Technik, die er gelernt hatte, und erzog in dieſer ſeine Lehrknaben. Uebergriffe wurden nicht geduldet und kamen nur als Ausnahme vor. Die techniſche Tradition war eine feſte und ſichere, ſie kam auch dem Schwächeren zugute, gewährte aber zugleich dem Begabteren die ſolide Grundlage. Da die Handwerke Corporationen einzelner Städte waren, bildeten ſich allmählich beſtimmte locale Schulen, doch ihrer einſeitigen Abſchlieſsung gegeneinander beugte der Brauch des Wanderns bei den Geſellen vor. Auch die bedeutenderen Meiſter blieben nicht immer an die Scholle gefeſſelt, oft nahmen Fürſten ſie in ihren Dienſt und gaben ihnen eine Stellung an ihrem Hofe, wodurch ſie mitunter von der zünſtigen Gebundenheit unabhängig wurden. Aber weſentlich hatte doch die Kunſt im ſtädtiſchen Leben ihre Wurzeln, deſſen materielle und politiſche Entwicklung ihr Gedeihen förderte.

Ein hieratiſcher, prieſterlicher Stil hatte bisher nicht bloſs die byzantiniſche, ſondern bis zu einem beſtimmten Grade auch die abendländiſche Kunſt beherrſcht. Jetzt aber begann das allgemeine Bewuſstſein neben der kirchlichen Vorſchrift und der Ueberlieferung auch der eigenen Auffaſſung des Künſtlers eine gewiſſe Berechtigung zuzugeſtehen. Schon Durandus, Biſchof von Mende in Südfrankreich, deſſen »Rationale divinorum officiorum« für die Begriffe von kirchlicher Kunſt im 13. Jahrhundert maſsgebend iſt, ſpricht die bezeichnenden Worte aus: »Verſchiedene Darſtellungen aus dem Alten wie dem Neuen Teſtamente werden dem Willen der Maler gemäſs gemalt, denn (hier citirt er Horaz): Neuer Stil.

. . . pictoribus atque poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas [2])«.

Noch immer bildeten die religiöſen Gegenſtände überwiegend den künſtleriſchen Stoff; den Schmuck des Kirchengebäudes ſah der Maler ebenſo wie der Bildhauer als ſeine weſentliche Aufgabe an. Er ſchuf, unter dem Einfluſſe der theologiſchen Vorſtellungen, noch immer umfaſſende Bildercyklen von groſsartiger Raumſymbolik. Aber innerhalb dieſer Grenzen durften die Künſtler jetzt ſelbſtändiger verfahren. Eine in unſerem Sinne individuelle Auffaſſung finden wir freilich nicht. Nirgend ſteht das Werk als der perſönliche Ausdruck eines beſtimmten Künſtlergeiſtes da. Noch immer verſchwindet die Perſönlichkeit des Schaffenden hinter der Leiſtung. Künſtlernamen kennen wir

1) Das Buch der Malerzeche in Prag, herausgegeben v. *M. Pangerl*, Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte XIII, Wien 1878, S. 13: Die Bruderſchaft und ihre Entwicklung zur Zunſt.

2) Lib. I. cap. 3. Citirt von Didron, annales arch. II, S. 24.

aus dieser Periode fast in geringerer Zahl als aus derjenigen des romanischen Stiles, in welcher Chroniken und selbst Inschriften häufiger den Namen eines kunstfleissigen Mannes, besonders eines solchen, der in einem Kloster schuf, überlieferten. Jetzt ist aber die Kunst ein bürgerliches Geschäft, ein Erwerbszweig. Der Einzelne nimmt inmitten der Corporation bescheiden seine Stellung ein und denkt nicht daran, persönlich vor seinen Genossen hervorzutreten.

Weltlicher Sinn.

Kommt aber auch nicht der einzelne Künstler in seiner Individualität zur Geltung, so doch der Stand, dem er angehörte. Die bürgerlichen Meister sind von einem strebsamen, frischen Geiste erfullt. An dem Ueberlieferten halten sie mehr aus Uebung und Handwerksbrauch als in Folge von Absicht und theoretischem Studium fest. Sie stehen mitten im Leben, sie verkehren mit der Natur und nehmen ihre Eindrücke auf; ihre Phantasie war von der Dichtung mit neuen Vorstellungen und Empfindungen erfüllt worden und ward immer aufs neue von der Festlust der Zeit, der selbst alle Vorkommnisse im kirchlichen und im Staatsleben zum Schauspiele wurden, genährt. Ein Zug der Lebenslust, der üppigen, oft derbsinnlichen Genussfreude durchdringt alle Classen und bleibt selbst dem geistlichen Stande nicht fremd, wird oft von der kirchlichen Askese überwältigt, die jetzt besonders leidenschaftliche Formen annimmt, aber wacht immer wieder im Gegensatze zu derselben auf.

Neue Religiosität.

Die bisherige Kunst hat wesentlich nur Einen Ausdruck gekannt: den der Feier, der kirchlichen Strenge, der gottbewussten Erhabenheit. Dieser ist jetzt erloschen, und mit ihm viel von der früheren Herrlichkeit christlicher Kunst. Wo der theologische Geist sich geltend macht, ist der Einfluss der Scholastik wahrnehmbar, die auf künstliche Verknüpfung und Zusammenstellung der Gegenstände, wie wir sie in den Bilderbibeln finden werden, auf mystische Vorstellungen ausgeht und gerade dadurch die ruhige Einfachheit der älteren Kunst zerstört

Die starke religiöse Empfindung, welche das ganze Mittelalter durchdringt, waltet auch jetzt noch, ja sie ist, der Zeitstimmung entsprechend, sogar zu einer erregten Begeisterung gesteigert. Aber der Mensch unterwirft sich ihr nicht mehr blindlings, jedes eigenen Willens sich entäussernd, sondern nimmt sie in sein Bewusstsein auf. Die heiligen Gestalten rückt er dem Verständnis näher, er lässt sie menschlicher und in milderer Würde erscheinen und rein menschliche Empfindungen, Frömmigkeit, Hingabe und Liebeswärme, ausathmen. Die Demuth, das Gefühl der Unzulänglichkeit dem Göttlichen gegenüber, waltet vor, aber ihre Starrheit ist überwunden, und so bleibt jetzt für eine bestimmte Stufenleiter des Empfindungsausdrucks Raum, dessen Bescheidenheit anzieht und dessen Naivetät seinen Reiz bildet.

Verhaltnifs zur Natur.

Will nun der Künstler bei der Darstellung menschlicher Gestalten, einzeln oder in bestimmten Gruppen und Scenen, eine Sprache der Empfindung entwickeln, so gibt es dafür nur Ein Mittel: eine genauere Auffassung der Natur. Freilich bleibt die Naturkenntnis auch jetzt noch eine sehr bedingte, der Maler gelangt noch nicht dazu, die Natur zu ergründen und zu bewältigen, aber er öffnet ihr gegenüber so weit das Auge, wie das Empfindungsleben, auf dessen Darstellung er ausgeht, es verlangt, denn nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als das Mittel, um bestimmte Empfindungen auszudrücken, werden die Dinge der Wirklichkeit wiedergegeben. Für die Art, wie die Künstler des 13. Jahrhunderts studirten, gewährt uns das köstliche Skizzenbuch des französi-

ſchen Steinmetzen *Villard de Honnecourt* (Paris, Bib. nat.) einen Beleg [1]). Von wirklichem Actzeichnen, von eigentlichem Studium des Nackten iſt nicht die Rede; hat man ein Modell vor ſich, ſo gelangt man doch nur zu einer ſehr unvollkommenen Wiedergabe deſſelben. Die Tradition bleibt immer noch ein willkommener Vermittler; vorhandene Kunſtwerke werden in den Reiſeſkizzen feſtgehalten, aber daneben richtet ſich auch das Auge auf die Natur. Bei einem Löwen, der uns ſehr heraldiſch vorkommt, ſteht eigens dabeigeſchrieben: »Und wohl zu merken: der iſt nach dem Leben gezeichnet.« Auch ſonſt ſind Thiere nach der Natur dargeſtellt, einzelne Geſtalten oder Gruppen aus der Wirklichkeit feſtgehalten. Aber die Form iſt niemals bewältigt, das Individuelle nie erreicht. Villard de Honnecourt.

Als Erſatz für die wirkliche Kenntniſs der Form dienen die Proportionalität und die Eurhythmie, durch welche man die Geſtalten dem Auge gefällig zu machen ſuchte. Von den Maſsverhältniſſen der byzantiniſchen Kunſt, die immer nur ſchwankend und unſicher nachgeahmt worden waren, machte man ſich aber unabhängig. Aus Villards Skizzenbuch erſehen wir, daſs das Hineinzeichnen der Geſtalten in beſtimmte geometriſche Figuren, Dreiecke oder Kreisſegmente, zu einer bequemen Formel wurde, um die Verhältniſſe der Körpertheile, das Maſs der Bewegungen, den Aufbau der Gruppen zu conſtruiren; ein Mittel, durch deſſen Anwendung auch der minder Gewandte es immer noch zu einer relativ befriedigenden Wirkung brachte. Selbſt in der Darſtellung des Nackten verſchwinden die Häſslichkeit und Roheit der vorigen Perioden, wenn ſie auch noch immer unzulänglich bleibt. Aber da die Gewandfiguren bei weitem überwiegen, kommen die Künſtler, die das Gerüſt des menſchlichen Körpers nur von ungefähr kennen, doch mit ihrem durſtigen Verſtändniſs einigermaſsen aus. Die Geſtalten gewinnen durch die Kleidung; die trockene, ſchematiſche Wiedergabe antiken Faltenwurfes iſt aufgegeben und hat einem angenehmen Fluſſe der Linien, einer ſchwungvollen Anordnung der Maſſen Platz gemacht. Noch mehr als die Form wird aber die Bewegung der Natur abgelauſcht. Der Kopf neigt ſich leiſe, die Glieder löſen ſich, der Oberkörper bewegt ſich in den Hüften, ſo daſs oft die Haltung etwas zart Geſchwungenes erhält. Aber immer überwiegt das Weiche, ſanſt Flieſsende, wie ja auch der Ausdruck, den der Künſtler erſtrebte, nicht der eines thatkräftigen Selbſtbewuſstſeins, ſondern der einer milden Innigkeit, einer zarten Beſcheidenheit war. Auffaſſung des Körpers. Ausdruck.

Gerade hierin prägt ſich die Sinnesweiſe der ritterlichen Bildung aus, welche auch auf andere Stände ihren Einfluſs übte, beſonders das Vorherrſchen des frauenhaften Elementes in einer Zeit, in welcher Waffenfreudigkeit und Minnedienſt verknüpſt waren, und ſelbſt der religiöſe Sinn im Mariencultus den Charakter ſchwärmeriſcher Frauenminne annahm. Ja die bildlichen Darſtellungen ſelbſt werden immer mehr zum Spiegel des ritterlichen Lebens. Dadurch iſt ſogar den heiligen Gegenſtänden oft ihr traditioneller Charakter genommen. Daneben wird aber auch das profane Leben zum Stoffe. Das ganze Reich, über welchem Frau Aventiure waltet, der Inhalt der Chansons de gestes und der Fabliaux wird bildlich wiedergegeben. Freilich werden die Ritterliche Gefuhlsweiſe. Profane Gegenſtände.

1) Herausgegeben von *Lassus* u. *Darcel:* Album de Villard de Honnecourt, Paris 1858. 4.

Grenzen des Ausdruckes, die wir kennen lernten, auch da kaum überſchritten. So ſehr die Maler auf Anſchaulichkeit ausgehen, ſo gelingen ihnen doch die dramatiſchen Handlungen, die Situationen, welche entſchloſſene Thatkraft fordern, weit minder, als diejenigen, in denen ſich ein reines Stimmungsleben entfaltet.

Humor. Neben dem Sinne für das Anmuthige tritt zugleich die Neigung zum Schalkhaften und Launigen auf; wie die ritterliche Dichtung wird auch die Thierfabel zum Stoffe; manche Motive aus dem täglichen, bürgerlichen Leben kommen hinzu. Oft nur an beſcheidener Stelle, aber keck und lebendig wagen ſich ſolche Einfälle hervor, und ſelbſt phantaſtiſche Gebilde verlieren jetzt das Gepräge des Dämoniſchen, das durch das Spiel des Humors verdrängt wird.

Fernere Wandlungen. Die Blüte der gothiſchen Architektur war mit dem 13. Jahrhundert vorüber, und ſoweit die Malerei unmittelbar im Dienſte der Baukunſt ſteht, kann man von ihr daſſelbe ſagen. Davon abgeſehen aber erſcheinen die Wandlungen, welche ſie ſeit dem 14. Jahrhundert erfährt, keineswegs als Entartung, ſondern zugleich als Schritte zu einer neuen Entwicklung. Allerdings nimmt mit der ſpäteren Gothik die Handwerksmäſsigkeit zu. Schon die architektoniſchen Stilbedingungen arbeiten dieſer in die Hände, ſie verlangen die plaſtiſche und maleriſche Decoration in ſo verſchwenderiſcher Fülle, daſs nur ſchnellfertige Arbeit dieſen Anforderungen genügen kann, und bannen die Malerei dabei in ſo enge Umrahmungen, daſs ſie nicht immer eine freie künſtleriſche Selbſtändigkeit zu gewinnen vermag.

Handwerksmäſsigkeit.

Neigung zum Gezierten. Ferner ſteigert ſich die Neigung zum Schlanken und Weichen bis in das Uebertriebene. Auch hierauf war die gothiſche Architektur, deren Höhentendenz immer einſeitiger hervortrat, die in conſtructive Spielereien, in eine Neigung zum Leichten und Eleganten bis zur Verflüchtigung der Maſſen verfiel, von Einfluſs. Da wird die zarte Biegung der Geſtalt zur unnatürlichen Krümmung, der Ausdruck, der ſich zum Milden und Zarten neigte, wird weichlich und ſentimental. Die Ausartung der höfiſchen Sitte, das Ueberreizte und Gezierte im Leben finden, wie in der Dichtung, ſo auch in der Kunſt ihr Widerſpiel.

Anfange des Realismus. Endlich entfaltet ſich auch der ſchon vorhandene Keim zu realiſtiſcher Auffaſſung. Die Künſtler wagen bereits dreiſtere Griffe in die Natur und die Wirklichkeit, ja es beginnen jetzt die erſten Verſuche zu individueller Auffaſſung, beſonders in den Zügen des Geſichtes. Wo Plaſtik und Malerei im Dienſte der Architektur ſtehen, tritt damit gewöhnlich nur eine geſteigerte Verderbniſs des Stiles ein; mit den übertrieben weichlichen, allzuſchlanken Bildungen können ſolche naturaliſtiſche Regungen ſich nicht harmoniſch verbinden. Auch tritt der Naturalismus nur unzuſammenhängend auf und beruht zu wenig auf wahrer Kenntniſs der Natur, um es zur Selbſtändigkeit zu bringen. Immerhin bereitet er den vollſtändigen Umſchwung der nächſten Epoche vor, und auch die Lockerung des Verhältniſſes zwiſchen der Malerei und der Baukunſt hat ihren Vortheil, denn jene lernt dadurch ihre eigenen Stilbedingungen ahnen. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tauchen dann wieder die erſten Anfänge wirklich maleriſcher Auffaſſung auf, deren Begriff ganz verloren gegangen war: die erſten Verſuche, über den Eindruck der Fläche hinauszugehen, die Geſtalten wirkungsvoll zu modelliren und ſie zur Umgebung in Verhältniſs zu ſetzen.

ERSTER ABSCHNITT.

Miniaturmalerei.

A. Die französische Schule bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts.

Das französische Volk betrat wie in der Architektur so auch in der Malerei zuerst neue Bahnen. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts entwickelte sich in Frankreich eine eigenthümliche Richtung in der Handschriften-Malerei, und zwar, wie es scheint, zunächst vorzugsweise in Paris, dem Centrum gelehrter Studien, dem Sitze der Universität und eines blühenden Gewerbebetriebes. Der Luxus in den ritterlichen Kreisen begünstigte auch die Bücherliebhaberei. König Ludwig IX. (1226—1270), der eine grosse Bibliothek gründete und die Bücher für dieselbe vorzugsweise neu abschreiben liess, gab den Ton an. Schreibkunst wie Miniaturmalerei waren jetzt überwiegend in bürgerliche Hände übergegangen, es bildete sich eine feste Handwerkstradition, die durch gesteigerte Routine gefördert wurde. In Paris nennt die Steuerrolle von 1292 dreizehn steuerpflichtige Enlumineurs. Als die eigentlichen Unternehmer erscheinen, da der Buchhandel noch ziemlich unentwickelt war, die Schreiber. Sie nahmen bei ihrer Arbeit auf die Illuminirung Rücksicht und liessen Lücken für Initialen und Bilder frei. Dem Maler, von welchem nicht immer das Verständnis des Textes beansprucht werden konnte, gaben schriftliche Anweisungen am Rande an, was darzustellen sei. Meist wurden diese Randnotizen fortradirt, mitunter sind sie aber noch erhalten, wie im Wilhelm von Oranse der Bibliothek zu Cassel, in der Bibel Kaiser Wenzels (Wien, Hofbibliothek) und in dem für denselben Fürsten angefertigten Wilhelm von Oranse von Wolfram von Eschenbach (Wien, Ambraser Sammlung) [1]. Häufig blieben diese Ausschmückungen der Bücher, die sich durch längere Zeit hinzogen und erhebliche Kosten machten, unvollendet [2]. Die Namen der Illuminatoren sind uns jetzt

Neuer Stil seit Mitte des 13. Jahrh.

Illuminirkunst bürgerliches Gewerbe.

---

1) Beispiele aus dem Letzteren: Bl. 233. Hic ponas aliquot monachos cum abbate; 238. Hic ponas regem Terramer regio in apparatu in medio capitalis; 223. Hic ponas solum capitale et inpingas quid placet. Die Hand scheint dieselbe zu sein wie die des Correctors, der auf Bl. 311 ausgelassene Verse eingefügt hat.

2) Die Stufen der Ausführung zeigt sehr anschaulich ein Speculum humanae salvationis, 15. Jahrhundert, in der Bibliothek des Metropolitan-Capitels zu Prag (A, XXXII): im letzten Drittel leere Felder, vorher zunächst rohe, flüchtige Durchzeichnungen, dann Federzeichnungen in Umrissen über der ursprünglichen Durchzeichnung, dann ein paar theilweise colorirte Bilder, aber nur die ersten wirklich vollendet, ganz farbig und mit aufgesetztem Golde.

noch seltener bekannt als früher. Während die kunstfertigen Mönche sich mitunter inschriftlich nannten oder in den Klosterchroniken vorkamen, treten die bürgerlichen Meister bescheiden zurück. Die paar Namen, die wir kennen, sind uns gröfstentheils durch ältere Bibliotheksinventare übermittelt.

Technik und Behandlung.

Das Eigenthümliche des neuen Stiles, der unter Ludwig IX. begann, ist zunächst die scharfe und gewandte Zeichnung mit der Feder, welche Sicherheit, Zartheit und Klarheit auch bei kleinem Mafsstabe zeigt. Die Umrisse wurden dann in Deckfarben ausgemalt, aber ohne jede Modellirung, die einzelnen Farbentöne wurden in einheitlichen Flächen ohne Schattirung und Nuancirung hingesetzt; nur durch spitzes Hineinzeichnen mit der Feder wurden die Einzelheiten sowie einige Andeutungen von Schatten gegeben. Die Umrisse blieben immer sichtbar. Die Fleischpartien, namentlich die Gesichter, wurden gewöhnlich nicht gemalt, sondern im Pergament ausgespart, mit aufgesetztem, unvertriebenem rothem Fleck auf dem Wangen und leichter Farbenandeutung an Lippen, Augen und Haar. Ungebrochene Töne, lebhaftes Zinnober und Azurblau überwiegen, leuchtend, fröhlich, oft aber etwas schreiend im Eindruck. Diese Behandlungsweise scheint unter dem Einflusse der Glasmalerei entstanden zu sein, an welche die Epoche vorzugsweise gewöhnt war; man wollte mit ihrer strahlenden Freudigkeit und Leuchtkraft wetteifern, nahm aber auch ohne Grund die Eigenthümlichkeiten der Glasmalerei auf, welche durch die Grenzen dieser Technik, ihr Gebundensein an musivische Zusammenstellung farbiger Gläser innerhalb schwerer Bleifassung und mit blofser Schattirung in Schwarzloth, ihre flächenhafte Darstellung, bedingt sind.

Stil der Figuren.

Die Auffassung der Figuren, die meist in sehr kleinem Mafsstabe dargestellt werden, zeigt jenen Stil, den wir oben (S. 343) charakterisirt haben; sie sind schlank, in den Bewegungen weich, in der Haltung schon leicht geschwungen; machmal sind die Gliedmafsen gewaltsam gedreht, und die Motive streifen an das Gezierte. Energische Handlungen gelingen vielleicht weniger, aber alle Intentionen geben sich ungezwungen und naiv. Die Füfse sind schwächlich und klein, die Hände etwas besser verstanden, die Gesichter von zartem Oval mit halb geöffneten Augen und geschwungenen Brauen. Bei aller Einfachheit der Technik kündigt sich doch schon das Bestreben an, Ausdruck in die Züge zu legen, was sich freilich meist auf ein conventionelles Lächeln beschränkt. In der Gewandung ist die classische Schablone verlassen, die Massen sind reich und schwungvoll angeordnet. Zum Theil sind die figürlichen Darstellungen in die Initialen versetzt, in denen sie den ganzen inneren Raum füllen, während der Körper des Buchstabens die Umrahmung bildet, zum Theil sind sie dem Texte selbständig eingefügt und dann von gothischer Architektur in reinstem Stile umschlossen: Arcaden mit Mafswerkfüllung auf schlanken Säulen, eingerahmt von Strebepfeilern, überragt von Spitzgiebeln. In diesen architektonischen Umrahmungen überwiegt das Gold, manchmal bildet es auch noch die Hintergründe, meist tritt hier aber ein farbiges Teppichmuster in Schachbrett- oder Rautenform an die Stelle. Die Randverzierung wird durch das jetzt aufgenommene Dornblattmuster gebildet, Rankenwerk mit kleinen, meist in mattem Golde hingesetzten Blättern, das, eben so realistisch aufgefafst wie das Laubwerk in der gothischen Architektur, die Flächen in graziösem Schwunge füllt.

Architektur.

Randornament.

Uebergangswerke.

Vorſtufen aus der erſten Zeit des 13. Jahrhunderts ſind der für die Mutter des heiligen Ludwig angefertigte Pſalter in der Bibliothek des Arſenals zu Paris, mit lebhaftem Affecte, zeichnender Behandlung und Goldgrund [1]), dann ein Pſalter in Venedig [2]) und ein anderer in der Nationalbibliothek zu Paris (lat. 238), in welchem gröſsere Compoſitionen, etwa der Tod Maria's, noch in der alten ornamentalen Theilung ohne architektoniſche Umrahmung gehalten ſind, in den Figuren aber ſchon die Schlankheit und die weichen Motive vorwiegen.

Pſalter des heil. Ludwig

Vollkommen ausgebildet erſcheint dann der neue Stil, wie wir ihn vorhin charakteriſirt haben, in dem Pſalter des heiligen Ludwig [3]), deſſen Bilderreichthum bei gleichmäſsig zarter Vollendung ein ſtaunenswerther iſt, vom Opfer von Kain und Abel an das ganze Alte Teſtament bis zur Krönung Sauls umfaſst und dann den Darſtellungen zu den Pſalmen in den Initialen Raum gibt (Fig. 99). Hier bringen ſich zugleich Kriegs- und Hofleben des 13. Jahrhunderts lebendig zur Geltung, die Auffaſſung iſt friſch und natürlich, nur oft nicht draſtiſch genug, weil das Conventionelle des höfiſchen Tones, das überwiegend Zierliche und Gewählte im Benehmen die Kraft der Handlung lähmen.

Ein dieſem nicht gleichkommendes, aber durch ſeine Datirung bemerkenswerthes Buch iſt die im Jahre 1287 für den Abt Yvo von Cluny verfaſste »Abbreviatio figuralis historiae [4]) aus einem der berühmteſten franzöſiſchen Klöſter hervorgegangen, welche alſo noch neben den Laienwerkſtätten in ſolchen Arbeiten thätig blieben.

Seit Anfang des 14. Jahrh.

In der Folge nimmt das Streben nach dem Zarten und Anmuthigen noch zu, ſeit dem Anfange des 14. Jahrhundents mildert ſich die faſt ſchreiende Fröhlichkeit der Farben durch die Anwendung milderer, gebrochener Töne, und wenn auch die ſcharf zeichnende Technik erhalten bleibt, regen ſich doch ſchon leiſe Verſuche in der Modellirung. Ein Prachtwerk dieſer Richtung iſt das Schatzbuch der Frauenabtei Origny in der Picardie (Berlin, Kupferſtichcabinet MSS. 38) [5]), 1312 im Auftrage der Aebtiſſin Héloiſe de Conflans begonnen, mit 54 Bildern aus der Legende der heiligen Benedicta, Patronin des Kloſters. Die Glieder ſind übertrieben mager, namentlich die Handgelenke oft unnatürlich dünn, Augenverdrehung und Heraufziehen der Brauen überſchreiten in Momenten des Affectes alles Maſs, aber eine liebenswürdige Grazie der Empfindung wiegt viele Mängel auf. Bis auf das in Flächen hingeſetzte Zinnoberroth ſind die Töne meiſt zart und gebrochen, die Fleiſchtheile zeigen röthliche Schattirung. Innerhalb der einfachen Umrahmung wird der Grund faſt ausnahmslos durch Blattgold gebildet (Fig. 100).

Schatzbuch von Origny. Berlin.

Eine Gattung künſtleriſch intereſſanter Handſchriften, die ſich nun in

---

1) Théologie latine 165 B. — Abb. bei *Lacroix et Serré*, Le moyen âge et la renaiſſance.

2) Marciana Cl. I Cod. LXXVII.

3) Paris, Bibl. nat. Lat. 10525. — *Labarte* Taf. 92 und *H. N. Humphreys* a. a. O. Taf. 10. Die Scene, die der Text hier für Abrahams Opfer ausgibt, ſtellt das Opfer der Tochter Jephtha's dar.

4) Vaticana 3839. — *Seroux d'Agincourt*, Taf. 70.

5) *F. Sotzmann*, in den Quartalblättern des Vereins für Literatur und Kunſt zu Mainz, III, 1832, Heft 2. Von *Schnaaſe* VI, 507 einem Kloſter Sayeux zugeſchrieben aus Miſsverſtändniſs der Worte »li eiglise de saiens«, ſoviel wie cians, die hieſige Kirche.

Bible historiée. Frankreich einbürgert, iſt die **Bilderbibel** (bible hiſtoriée). Sie ſpielt hier etwa dieſelbe Rolle wie in Deutſchland die Biblia pauperum, aber iſt in anderer Weiſe angeordnet. Während in der Biblia pauperum ſtets ein Hauptbild aus dem Neuen Teſtamente von zwei altteſtamentariſchen Vorbildern eingeſchloſſen iſt, werden in der Bible hiſtoriée die Geſchichten des Alten Teſtamentes von der Schöpfung an fortlaufend erzählt, jedem einzelnen Bilde iſt aber ein zweites

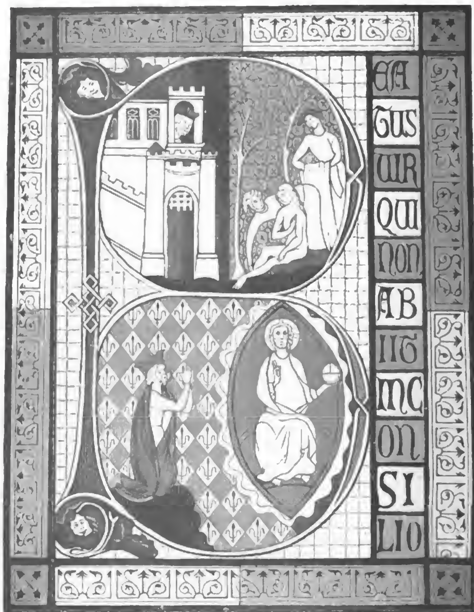


Fig. 99. Initiale aus dem Pſalter des heil. Ludwig. Nach Labarte.

geſellt, das eine ſymboliſche, auf das chriſtliche Erlöſungswerk bezügliche Deutung des vorhergehenden enthält. Der Text, meiſt franzöſiſch, beſchränkt
Wien. ſich auf eine kurze Erklärung der Bilder. In der Wiener Hofbibliothek wird eine Handſchrift dieſer Gattung aus dem Anfange des 14. Jahrhundert bewahrt [1]),

1) Nr. 2554. Ausführlicher die mit lateiniſchen Ueberſchriften Nr. 1179 daſelbſt. Zwei andere in Paris (Bib. nat. français 167 und 9561) werden ſpäter Erwähnung finden. Ueber das Typologiſche *G. Heider* im Jahrbuche der k. k. Centralcommiſſion V, S. 33.

die künſteriſch ungefähr auf der Stufe des Schatzbuches von Origny ſteht, nur in der Farbe ſatter, kräftiger und harmoniſcher iſt. Ein gröſseres Hauptbild, Gott, der die neugeſchaffene Welt mit dem Cirkel miſst, um ſich zu überzeugen, daſs Alles in Ordnung ſei, geht voran. Sodann enthält jedes Blatt,



Fig. 100. Tod der heil. Benedicta. Aus dem Schatzbuche von Origny.

ſtets nur auf Einer Seite, acht Medaillons auf Goldgrund, und zwar unter je einer erzählenden ſtets eine ſymboliſche Darſtellung, während kleinere quadrate Zwiſchenfelder meiſt mit Engelsbruſtbildern gefüllt ſind; das Ganze auf teppichartig gemuſtertem Grunde, ſo daſs die Anordnung ſtets der Eintheilung eines gemalten Fenſters entſpricht.

Leben des heil. Dionysius. Paris. Das dreibändige Leben des heiligen Dionysius in Paris (bib. nat. français 2090—2092) wird durch das Dedicationsbild am Anfange des ersten Bandes: König Philipp V., der Lange (1316—1322), dem der Abt Aegidius von Saint-Denis den Codex überreicht, sicher datirt. Hier ist die Auffassung der legendarischen Scenen bei übertriebener Ausführlichkeit der Erzählung ziemlich einförmig, die Geziertheit der Motive fast noch auffälliger, aber originell sind die kleinen Bilder, die in einer Art Predella unter den größeren überall wiederkehren. Genrescenen Da wird der Schauplatz durch eine Darstellung der Stadt Paris mit Häusern und Befestigungen am Flusse angedeutet, und diese Scenerie wird durch immer wechselnde Motive aus dem täglichen Treiben belebt, im Wasser sehen wir Kähne und Badende, in den Häusern den Goldschmied bei der Arbeit, den Wechsler beim Geschäfte; der Müller trägt seine Säcke, der Bettler sucht sein Brod an den Hausthüren, Waaren werden ausgeladen, über die Brücke fährt ein Rollwagen, oder reitet ein Ritter mit dem Jagdfalken. Das sind Anfänge einer wirklichen Genremalerei. Zugleich wird das reizende Rankenwerk mit den kleinen realistischen Blättern am Rande durch Vögel, die sich auf den Zweigen wiegen, Drachen und phantastische Einfälle belebt.

Drôleries. Diese launigen Einfälle oder »drôleries« am Rande nehmen von jetzt an immer mehr überhand und treiben selbst in Handschriften ernsten Inhaltes ihr schalkhaftes Spiel. Da gucken Larven aus den Ornamenten hervor, und aus den Ranken entwickeln sich phantastische Halbmenschen. Abenteuerliche Ungeheuer necken sich oder kämpfen miteinander. Momente aus Thierfabel und Thiersage kommen vor, der Affe hat den Menschen an der Kette und läßt ihn tanzen, Affen halten Schule, ein Hase trägt den Jäger am Spieße, eine Burg wird von Hasen belagert. Das sind die Gegenstände der Lügenmärchen, der verkehrten Welt, welche die Malerei aus der Dichtung ihrer Zeit entnahm.[1]) Jagd-, Turnier- und Liebesscenen, Mönche und Bischöfe, Hirten und Schützen, Gaukler, Bettler, Nonnen sind eingestreut. Der phantastische Humor beansprucht hier ebenso wie an den Wasserspeiern der gothischen Kirchen, an den Sitzen der geschnitzten Chorstühle seinen Platz. Als Bücher, in denen diese Drôleries besonders keck und gefällig auftreten, nennen wir Jaromirscher Bibel. Prag. zwei große lateinische Bibeln, die Jaromirscher Bibel, eine Handschrift französischen Ursprungs im Böhmischen Museum zu Prag[2]), und eine dreiBibel aus Mons. Stuttgart. bändige lateinische Vulgata in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart (Fig. 101), zu Mons (Bergen) im Hennegau geschrieben[3]). Alles übertrifft aber in

1) *Grimm*, Kinder- und Hausmärchen III, 239—242, Nachweisungen. *Uhland*, Schriften, III, 223 ff, wo bereits die Randzeichnungen in den Handschriften herangezogen werden.

2) *Hanka*, der »Entdecker« der Königinhofer Handschrift, hat slavische Schreiber- und Illuminator-Namen nebst Jahrzahl hineingefälscht und das Werk als ein böhmisches in Anspruch genommen. Vgl. des Verf. Aufsatz »Zur Geschichte der böhm. Miniaturmalerei«, Repertorium für Kunstwissenschaft II (1877), 1. Nach einer Notiz vom Ende des 14. Jahrhunderts war es schon damals im Besitze des Klosters Jaromirsch in Böhmen.

3) Bibl. folio 3a—c. Im zweiten Bande steht in gleichzeitiger Schrift auf der ersten Textseite: »Celestinorum de castris« und am Schlusse: »Iste liber est montis de Castis ordinis Celestinorum«. Mons Castrilocus oder Mons castrum ist Mons, vgl. Gesta episc. Cambr. Mon. Germ. SS. VII — Von *Waagen*, Handbuch I, 45, als deutsch angeführt. Proben bei *Kugler*, kl. Schriften I, 63 ff.

dieſer Beziehung ein franzöſiſches Miſſale in der Bibliothek des Haag. Wolf, Fuchs, Bock ſtecken in Kutten, hören einander Beichte, beten den Satan an; Weiber, Kentauren, Affen ſind in Streit begriffen, das Einhorn eilt in den Schoſs der Jungfrau, der Fuchs, der die Gans geſtohlen hat, wird von einer Frau mit dem Spinnrocken verfolgt. Gelegentlich kommen da auch kleine bibliſche Scenen, dann die Allegorie des Glücksrades, der Tod mit einem Pfeile, auf einem Ochſen reitend, vor. Wie in jenen beiden Bibeln, können es auch hier die gröſseren religiöſen Hauptbilder mit dieſen Drôleries künſtleriſch nicht aufnehmen. Am Schluſſe zeigt ein Dedicationsbild den Stifter Abt Johannes de Marchello vom Praemonſtratenſerkloſter St. Johann zu Amiens, dem der Schreiber *Garnerus de Morolio* das Buch überreicht; ihre Namen, der des Illuminators *Petrus dictus de Raimbaucourt* und das Jahr 1323 werden darüber inſchriftlich genannt. Miſſale aus Amiens, Haag.

Als Hauptwerke dieſer Periode nennen wir ferner den für den Biſchof von Metz Renault de Bar geſchriebenen Codex der Pandekten in der Bibliothek zu Metz[1]) deſſen Pontificale ebenda (Nr. 43), ferner ein etwas ſpäteres Metz.

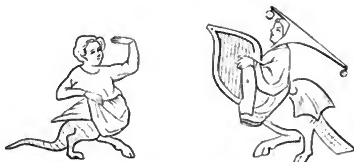


Fig. 101. Drôleries aus einer Bibel in Stuttgart.

Pontificale mit den in den Initialen öfter wiederkehrenden Wappen des Hugues de Bar, 1352—1361 Biſchofs von Verdun, und ſeiner Groſsmutter Jeanne de Cocy[2]) mit 39 Darſtellungen kirchlicher Ceremonien, vielen reizenden Initialen mit figürlichen Motiven und köſtlichen Drôleries. Pontificale aus Verdun, Prag.

Dieſe ſorgfältige und vollendete Behandlung, dieſe Pracht der Ausſtattung bleiben noch immer faſt ausſchlieſslich auf Andachtsbücher beſchränkt, gleichzeitig werden aber auch ritterliche Dichtungen, Erzählungen in der Volksſprache, Lehrgedichte, Chroniken in gröſserem Umfange als bisher mit Bildern geſchmückt, die bei flüchtigerer Technik doch auch den Geſchmack der Zeit verrathen und anſchauliche Schilderungen der mannigfachſten Ereigniſſe gewähren. Als Beiſpiel nennen wir eine Weltchronik Les histoires de Roger in Paris[3]), eine Handſchrift des franzöſiſchen Gedichtes Le voeu du paon in Donaueſchingen[4]), die Histoire d'Alexandre in der Bibliothek zu Brüſſel[5]) mit 92 Bildern, Schlachten, Kämpfen mit Rieſen und Ungeheuern u. Chroniken und Gedichte. Paris. Donaueſchingen.

1) *J. v. Hefner*, Trachten des chriſtl. Mittelalters, I, Taf. 77.

2) Prag, Bibliothek des Fürſten Lobkowitz, Nr. 235. fol.

3) Bib. nat. français 20125, fol., um 1300.

4) Fürſtl. Fürſtenberg'ſche Bibliothek, Nr. 168, mit ſorgfältig ausgeführten Bildern. — *Hefner*, Trachten II, Taf. 28, 31.

5) Bibl. de Bourgogne Nr. 11040.

f. w. in leicht colorirten Federzeichnungen. Verwandte Behandlung bei höchst anmuthigem gothischem Stile zeigt die Handschrift der Gedichte Miracles de notre dame et vie des pères[1]). Am Schlusse des ersten erscheint Gautier »der Meister, der das Buch reimte«, wie er es schreibt und wie er es der Madonna überreicht. Da sind Erzählungen illustrirt, wie die uns von *Konrad von Scheiern* her bekannte Theophiluslegende und die Geschichte der schwangeren Aebtissin, zweimal auch eine für die Phantastik und den Humor der Zeit höchst bezeichnende Legende: Ein Mönch meifselt ein so häfsliches Bild des Teufels, dafs dieser ihm zornig erscheint und sich an ihm zu rächen sucht. Religiöse Darstellungen allegorisch-mystischen Charakters zeigen zwei

Breviari d'amor. Wien.

Handschriften des Breviari d'amor von Ermengaud de Beziers in der Hofbibliothek zu Wien[2]), dann verschiedene Handschriften der Apokalypse

Apokalypse. Prag.

mit Commentar, unter denen das Scriptum super apocalypsim in Prag[3]) von besonderem Werth ist, mag es auch blofse Federzeichnungen enthalten.

England.

In England bestanden zwar schon lange lebhafte Beziehungen zur französischen Kunst, dennoch dauerte hier der ältere Geschmack in der Miniaturmalerei länger, und der neue Stil, der in Frankreich seit Mitte des 13. Jahrhunderts bestand, drang hier erst am Schlusse desselben durch[4]). Nun aber entstehen Arbeiten, die den besten französischen Erzeugnissen der Epoche gleichstehen, wie der Psalter des Mönches Robert von Ormesby aus Norwich[5]) und zwei Psalterien des British Museum[6]). Besonders das letzte von diesen, mit einer Fülle von biblischen Scenen auf gemustertem Grunde, erfreut oft durch die Anmuth der Motive, steht im Ganzen auf der Stufe des Origny-Codex, ist aber manchmal vielleicht noch gezierter[7]). Hier treten noch ungebrochene Hauptfarben, wie Zinnober und Blau, auf, sonst ziehen die Engländer zart gebrochene Töne, etwa ein feines Rosa vor. Schattirung und Details werden, wie in Frankreich, durch mageres Hineinzeichnen mit der Feder in die mit Deckfarben gefüllten Flächen gegeben. Der gothische Geschmack, oft nicht ohne Uebertreibung, geht in den Verhältnissen und Bewegungen durch. In allen diesen Büchern sind auch feierliche repräsentirende Compositionen würdig aufgefafst. Gewisse allegorische Darstellungen scheinen der englischen Schule eigenthümlich zu sein, wie die Gegenüberstellung des Baumes der Laster mit der Schlange zwischen Adam und Eva und des Baumes der Tugenden, welchen die Gestalten der vier Cardinaltugenden umgeben (Arundel 83). An den Rändern, die sich durch besonderen Reichthum auszeichnen, kommen gelegentlich Darstellungen ernsten Charakters, namentlich aber auch die köstlichsten Dôrleries vor. Die Vorstellungen, welche das Bestiaire über-

1) Ebenda Nr. 10747.

2) 2583, 2563. — Proben aus der ersten bei *Dibdin*, a bibliographical tour, III, 479.

3) Bibl. des Metropolitancapitels; auf Papier; Anfang des 14. Jahrhunderts. Stammt aus Avignon und war früher im Besitze von Cardinal Luca Fieschi († 1336). — Photolithographisch herausgegeben, Prag 1873, mit Einleitung von *A. Frind*.

4) Probe aus dem Tenison-Psalter, British Museum, begonnen um 1284, bei Shaw, the art of illum. etc. S. 18 ff.

5) Oxford, Bodleian L., Douce 366.

6) Arundel 83 und MSS. Regia 2 B. VII.

7) Palaeogr. Soc. Taf. 99 f.

liefert, kehren öfter wieder: der Kampf des Einhorns und des Elephanten, das Einhorn im Schofse der Jungfrau, bekanntlich ein Sinnbild der Jungfräulichkeit Marias, Sirenen und Kämpfe fabelhafter Thiere. In einem der Londoner Pfalter (Arund. 83) ift endlich auch die Gefchichte von den drei Todten und den drei Lebenden dargeftellt, die wir noch weiterhin wiederfinden werden.

B. Deutfchland bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts.

Während die Miniaturmalerei in England, Spanien, den Niederlanden ganz unter die Abhängigkeit von der franzöfifchen Schule geräth, kann fich auch Deutfchland den Einflüffen von dorther nicht entziehen. Aber die deutfchen Miniaturen feit der Mitte des 13. Jahrhunderts ftehen weit gegen die franzöfifchen zurück. Diefer Kunftzweig hatte geblüht, fo lange er unter den alten Bedingungen und unter fortgefetzter romanifcher Tradition arbeitete. Jetzt hatte diefelbe fich erfchöpft, die Thätigkeit der Klöfter in der Illuminirkunft liefs nach, die weltlichen Meifter, in deren Hände fie kam, verfuhren fabrikmäfsig und dilettantifch, ohne durch confequente Schultradition beftimmt zu werden; der franzöfifche Gefchmack wurde aufgenommen, aber vergröbert; die Förderung durch die vornehmen Kreife war geringer.

Deutfchland zurückbleibend.

Ein frühes Beifpiel ift die Handfchrift des Sachfenfpiegels in der Bibliothek zu Heidelberg[1]) mit rohen Federzeichnungen. Dann find namentlich mehrere Handfchriften von Dichtungen aus dem 13. und der erften Hälfte des 14. Jahrhunderts beachtenswerth. Die zeichnende Behandlung, wie wir fie früher in der Eneidt (Berlin) und den Handfchriften aus Scheiern (München) gefunden, lebt weiter in der Liederfammlung aus Benedictbeuren zu München[2]) mit Umrifszeichnungen auf farbigem Grunde, überfchlanken Geftalten, deren Bewegung und Kopfhaltung fchon den Einflufs des neuen Stils verrathen. Dargeftellt find das Glücksrad, die Gefchichte von Aeneas und Dido, luftige Zecher, Scenen des Würfel-, Damen- und Schachfpiels. Der gleiche Gefchmack waltet dann in Wolframs von Efchenbach Parcival ebendafelbft[3]) mit Umriffen in geringer Colorirung auf goldenem oder farbigem Grunde, endlich in zwei Münchener Handfchriften des Triftan von Gottfried von Strafsburg, von denen die reichere[4]), um 1300, nicht nur anfchauliche Schilderungen ritterlichen Lebens enthält, fondern auch den Geift der damaligen ritterlichen Sitte in der übertriebenen Sentimentalität des Ausdrucks athmet. Die Köpfe mit verdrehten Augen find kindlich aber füfslich, in den Motiven waltet gefuchte Grazie; die Männer find bartlos, das Haar ift wohlgepflegt, die Gewandung fliefsend aber ohne Verftändnifs gezeichnet, die Pferde find roh, die landfchaftlichen Andeutungen ganz primitiv. Die Hintergründe find fatt gefärbt, fonft werden die Zeichnungen höchftens leicht angetufcht. Ein bezeichnendes Beifpiel ift die Meerfahrt (Fig. 102).

Sachfenfpiegel. Heidelberg.

Carmina Benedictoburana. München.

Parcival u. Triftan. München.

---

1) *Hefner*, Trachten, I, Taf. 41.

2) Carmina Benedictoburana, cod. c. pict. 73. — Abbildungen in den Publicationen des Literar. Vereins, Stuttgart, Bd. XVI, 1847.

3) Cod. germ. 19, Cimel. 28.

4) Cod. germ. 51, Cimel. 27 — Abbildungen bei *Kugler*, Kl. Schriften I, 88.

Französische Behandlung.

Minnelieder. Stuttgart. Paris.

Dann kommt die französische Behandlung auf, die Umrisse werden mit flächenhaft hingesetzten Deckfarben gefüllt, wie in den zwei berühmten Sammlungen von Minneliedern, der Weingartener in Stuttgart[1]) und der Pariser[2]). Die Motive, oft aus den Liedern selbst geschöpft, sind ziemlich übereinstimmend, aber die Bilder der etwas späteren Pariser Handschrift (14. Jahrhundert) sind nicht nur weit zahlreicher (114), sondern auch gröſser im Format und reicher in der Composition. Kaiser Heinrich und König Wenzel von Böhmen thronen, letzterer von anderen Sängern umgeben; König Konrad der Junge (Conradin) sprengt auf der Jagd einher (Fig. 103); Markgraf Otto von Brandenburg spielt Schach mit einer Dame, andere turnieren, während Damen vom Söller zuschauen; Graf Kraft von Toggenburg ersteigt auf einer Leiter

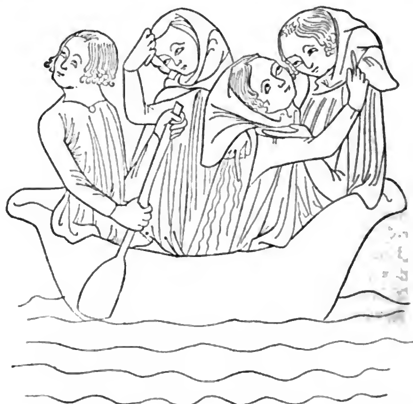


Fig. 102. Meerfahrt, aus dem Münchener Tristan. Nach Kugler.

das Fenster seiner Dame; Heinrich von Stretlingen tritt mit der Schönen zum Tanze an; Walter von der Vogelweide sitzt sinnend auf dem Steine, ein Bein über das andere geschlagen; der Schulmeister von Eſslingen hält Schule; Kristan von Luppin kämpft mit den Sarazenen. Zu Klingesor von Ungarland ist der Sängerkrieg gemalt. Niemals gingen Absicht und Fähigkeit dahin, ein wirkliches Bildniſs zu liefern. Das Charakteristische blieb auf die Situation und das Costüm beschränkt. Die Schoſshündchen der Damen, die

1) Königl. Privatbibliothek, Poet. germ. 1. — Liter. Verein, V, mit Abbildungen.

2) Bib. nat. Allem. 32 — *F. H. v. d. Hagen*, Atlas zu den Minnesingern. Bildersaal altdeutscher Dichter (Ergänzung zu der Minnesinger-Sammlung) Berlin 1856. 4⁰. — *Mathieu*, Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen. Paris 1850 fol. Vgl. *Rahn*, Gesch. d. b. K. in der Schweiz und im Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde 1877 Nr. 3.

Roſſe der Ritter ſind nicht ungeſchickt wiedergegeben, aber oft willkürlich, blau oder roth, bemalt, Landſchaft, Gebäude, Burgen nur angedeutet. Anſchaulich iſt Alles, keck und friſch, aber roh und flüchtig. Wieder waltet der ſentimentale Zug vor; ſelbſt bei bewegten Kampfſcenen ſind die Motive geziert, obgleich auch die Wiedergabe des Affectes, des Schrecks, der Beſorg-



Fig. 103. Conradin. Aus der Pariſer Minnelieder-Handſchrift. Nach Mathieu.

niſs, verſucht iſt. Ausdruck ſollte durch Heraufziehen der Mundwinkel und ſchiefe Augenſtellung in die Geſichter kommen. Statt des Teppichhintergrundes in franzöſiſchen Miniaturen bleibt hier der Grund farblos, ſtatt der zarten Ausfuhrung bei kleinem Umfange ſehen wir hier eine dreiſte, breite, aber ganz dilettantiſche Behandlung. In der Weingartener wie in den älteſten und beſten Bildern der Pariſer Handſchrift iſt die Farbe friſch und leuchtend, doch während in der erſteren die Schatten nur durch Zeichnung angegeben ſind, zeigt die

letztere farbige, breite Schattirung mit dem Pinsel sowie gelegentlich aufgesetztes Gold und auch Silber.

Wilhelm von Oranse, Cassel.

Entwickelterer französischer Stil tritt in dem Wilhelm von Oranse zu Cassel [1]) auf, 1334 für Landgraf Heinrich von Hessen geschrieben. Die Umrisse sind sorgfältig colorirt, die Schatten in einem dunkleren Tone der Localfarbe angegeben, die Gründe golden oder gemustert; die Gewänder haben gothischen Schwung, das Zeitcostüm ist verständnissvoll wiedergegeben. Die Pferde sind roh, die Bewegungen bei allem Streben nach Lebendigkeit ungeschickt, aber ruhigere Situationen oft zart empfunden und anmuthig. Von Blatt 30 fängt eine geringere Hand an.

Biblia pauperum.

Unter den Handschriften der Biblia pauperum [2]) den Seitenstücken zu den französischen Bibles historiées, ist die im Stifte St. Florian in Oesterreich für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts charakteristisch [3]); 34 Darstellungen, die von der Verkündigung bis zum Tode Marias reichen, enthalten in einem mittleren Runde das Bild aus dem Evangelium, diesem zunächst die Halbfiguren von vier Propheten und Autoren des Alten Testamentes, seitwärts zwei alttestamentarische Vorbilder der Hauptdarstellung. In jenen ist die strenge Gegenüberstellung von Ereignissen ante legem und sub lege, wie sie schon der Emailaltar des *Nicolaus von Verdun* in Klosterneuburg aus dem Jahre 1181 enthält, und wie sie später in der gedruckten Biblia pauperum des 15. Jahrhunderts wiederkehrt, nicht durchgeführt. Das »Speculum humanae salvationis« in der Stiftsbibliothek zu Kremsmünster, die »Summa caritatis« in Stifte Lilienfeld, unter Abt Ulrich (1345—1351) entstanden, unterscheiden sich von der erwähnten Handschrift schon durch die willkürliche Aufstellung neuer Typen und die Gezwungenheit der Erklärung im Sinne späterer Scholastik.

Bilderbibel des Vellislaus, Prag.

Eine Bilderbibel anderer Art ist die in Böhmen entstandene, in ihrem früheren Theile noch dem Schlusse des 13. Jahrhunderts angehörige in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz in Prag. In flüchtiger, zeichnender Behandlung mit gelegentlicher leichter Colorirung werden hier die Geschichten des Alten Testamentes von der Schöpfung an erzählt. Personificationen nach altem Brauche kommen auch hier vor. Die Architektur ist noch wesentlich romanisch bis auf einzelne gothische Motive an Baldachinen. Dann folgen die Wunder und das Leiden Christi, apokalyptische Darstellungen, Martyrien und zuletzt eine später hinzugefügte, ausführliche Erzählung der Wenzelslegende in Bildern. Der junge Mensch, *Vellislaus*, der gegen Ende vor der heiligen Katharina kniet, ist offenbar der Stifter, nicht, wie man früher ohne Grund annahm, der Maler [4]).

Passionale der Kunigunde, Prag.

Böhmen, damals ein blühendes, ganz von deutscher Cultur durchdrungenes Land, hat ferner eine der besten Bilderhandschriften deutscher Schule aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts hervorgebracht, das im Jahre 1312 geschriebene

1) Bibl. MSS. poet. et rom. fol. 1. — Probe bei *Kugler*, Kl. Schr. I, 53.

2) *G. Heider:* Beiträge zur christlichen Typologie; Jahrbuch der k. k. Centralcommission V, Wien 1861, S. 1—128, Taf. I—VIII.

3) Die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, im Stifte St. Florian im Erzherzogthume Oesterreich ob der Enns, herausgegeben von *A. Camesina*, erläutert von *G. Heider*. Wien 1863.

4) Abbildungen herausgegeben von *Wocel*: Wellislaw's Bilderbibel, Prag 1871. 4°.

Passionale der Prinzeſſin Kunigunde, Aebtiſſin von St. Georg in Prag[1]). Auf dem Dedicationsblatte mit der thronenden Aebtiſſin erſcheinen der Dominicaner **Colda** als Verfaſſer und der Kanonicus *Beneſſius* als Schreiber des Buches. Dann erläutern kleine Randzeichnungen die Parabel von einer Braut, die vom Räuber fortgeſchleppt und in den Feuerofen geſtoſsen, dann von ihrem ritterlichen Freunde befreit wird, der den Räuber beſiegt (Fig. 104)[2]). Das Wappen des Ritters, mit Kreuz und Paſſionswerkzeugen, geht vorher. Auf eine Einleitung, die von Eva's Erſchaffung bis zum Sündenfalle geht, folgt eine ausführliche Darſtellung vom Leben und Leiden Chriſti; zuletzt kommen allegoriſche Darſtellungen zu einer im Jahre 1314 angehängten Schrift über die himmliſchen Wohnungen. Die Technik iſt hier keine franzöſiſche, vielmehr eine breite, durchſichtige Malerei in Waſſerfarben, mit dem Pinſel ſchattirt. Die Geſtalten ſind ſchlank,



Fig. 104. Die Parabel vom Räuber. Aus dem Paſſionale der Kunigunde.

1) Prag, Univerſitätsbibliothek XIV A 17 — *Wocel,* Mittheil. d. Centr. Comm. V (1860) S. 75, mit Abbildungen.

2) Auf unſerer Abbildung iſt die letzte Scene, die Krönung der Braut, fortgelaſſen.

mit länglichen Händen und oft gehäuften Gewandmotiven. Das Bedeutende ift aber das Ringen mit der Form, das Streben nach Befeelung, nach geiftigem Ausdruck. Die Gefälligkeit der Franzofen fehlt dabei freilich; harte Bewegungen, übertriebene Züge kommen vor; aber der Künftler hatte etwas zu fagen und verftand es bei allem Dilettantismus, Geftalten wie die fchmerzensreiche Maria (Bl. 11) oder den Auferftandenen, der feiner Mutter erfcheint, (Bl. 16) mit grofsartigem Pathos zu durchdringen. In der Architektur herrfcht bereits die Gothik des 14. Jahrhunderts.

C. Neue franzöfifche Schule feit Mitte des 14. Jahrhunderts.

Malerifche Behandlung.

In der Mitte des 14. Jahrhunderts tritt in Frankreich ein veränderter Stil auf, der fich in allen Beziehungen aus dem vorigen heraus entwickelt, aber fich von ihm dadurch unterfcheidet, dafs er ein wirklich malerifches Verfahren ausgebildet hat. An Stelle der in Deckfarben colorirten Federzeichnung tritt eine modellirende Gouachemalerei. Der Maler arbeitet mit dem Pinfel, gibt mit ihm den Dingen Schattirung und Relief und läfst in der Farbe auch die Form zur Geltung kommen, ftatt, wie bisher, die Dinge nur in ihren äufseren Umriffen zu fehen. Ein Fleifchton von grofser Zartheit und feiner Modellirung wird eingeführt, während man fich früher im Nackten mit dem ausgefparten Pergamente behalf. Kräftige, lebhafte Töne verbinden fich in den Gewändern mit gebrochenen und erreichen bei aller Leuchtkraft wohlthuende Harmonie. Wie die Glasmaler diefer Zeit, von denen wir fpäter reden werden, wenden auch die Miniatoren oft die Malerei grau in grau an, die durch kräftige Schattirung plaftifch wirkt, während nur die Fleifchtheile leicht colorirt find, und fonft gelegentlich Farbe oder Vergoldung in den Bordüren der Gewänder, im Beiwerk, am Fufsboden vorkommen. Diefes neue malerifche Gefühl ift zugleich mit genauerer Beobachtung des Lebens verbunden, obwohl in Ausdruck und Handlung den Künftlern immer noch das Milde, Anmuthige beffer als das Entfchiedene gelingt. Mitunter ift fogar ein Streben nach dem Individuellen wahrzunehmen; fo follte zum Beifpiel in den Stifter-Bildern oft ein wirkliches Portrait gegeben werden. Die ideale Gewandung, breiter und wirkungsvoller geworfen als bisher, bleibt den heiligen Geftalten, fonft greift in den Nebenfiguren religiöfer Bilder, in den Scenen aus Chroniken und Romanen oder aus dem claffifchen Alterthume, die jetzt mit den Ueberfetzungen antiker Schriftfteller immer häufiger werden, das Zeitcoftüm in noch gröfserem Umfange als bisher Platz, und wird, ebenfo wie alles Beiwerk, Möbel, Baldachine, Geräthe, architektonifche Nebendinge, mit grofser Präcifion behandelt. Dagegen bleiben die Hintergründe zunächft immer noch wie fie waren: farbige Teppichmufter, etwa in Schachbrettform, mit gelegentlicher Anwendung von Gold. Erft am Schluffe der Periode hat der malerifche Sinn das Bedürfnifs, auch den Hintergrund auszubilden, durch Bäume von conventioneller Form, Hügel, Gebäude gothifchen Stiles, und blauen Himmel die reale Umgebung anzudeuten, wobei in der Linienperfpective nur getaftet wird, während die Luftperfpective gänzlich fehlt. In den Initialen und den Randverzierungen waltet der frühere Gefchmack weiter; das Dornblattmufter, dem fich nach und nach kleine farbige Blümchen einfügen, wird von Vögeln, ge-

Grifaillen. — Anfänge des Realismus. — Coftüm und Beiwerk. — Hintergründe. — Randornament.

legentlich von Engeln, dann von fcherzhaften Einfällen belebt, die an Laune und Reiz unerfchöpflich find.

Für die Gefchichte der Malerei find die Bilderhandfchriften diefer Gruppe dadurch bedeutend, dafs in ihnen zuerft im abendländifchen Mittelalter wieder ein wirklich malerifches Streben hervortritt. Sie find die unmittelbare Vorftufe zu dem flandrifchen Realismus des 15. Jahrhunderts.

Kunftpflege am franzöfifchen Hofe.

Diefe neue Richtung war eine Hofkunft, die fich vorzugsweife im Dienfte der Könige und der Prinzen des franzöfifchen Haufes entwickelte. Schon König Johann von Frankreich (1350—1364) war ein Bücherliebhaber. Diefe Neigung ging auf feine vier Söhne über, auf König Karl V. († 1380), deffen Bibliothek im Louvre fich auf 910 Bände belief, auf Johann Herzog von Berri († 1416), auf den viele der prächtigften Handfchriften der Zeit zurückgehen, wenn auch bei der Zerftörung feines Schloffes Winceftre auf Befehl des wahnfinnigen Königs Karl VI. vieles zu Grunde ging und das Uebrige zerftreut wurde, auf Ludwig Herzog von Anjou und Philipp den Kühnen Herzog von Burgund fpäter Grafen von Flandern [1]). Andere Höfe fowie Perfönlichkeiten des hohen Adels folgten diefem Beifpiele.

Bibliotheken.

Diefe Bibliotheken beftanden zunächft aus geiftlichen Büchern aller Art, die ftets die prächtigften waren; zur Capelle gehörten das Mefsbuch, das Evangelienbuch, das Pfalterium und verfchiedene Chorbücher, zum Betzimmer (oratoire) ein Brevier, ein Mefsbuch und verfchiedene Gebetbücher. Dazu kamen Werke über Aftronomie, Thiere, Pflanzen, Jagden, Turniere, Hofceremonien, Kriegskunft; ferner Ritterromane, Gedichte, Chroniken, in der Folge Ueberfetzungen italienifcher Autoren, des Boccaccio und Petrarca, fowie alter Claffiker, befonders des Livius, des Valerius Maximus. Diefe Bücher wurden mit den Koftbar-

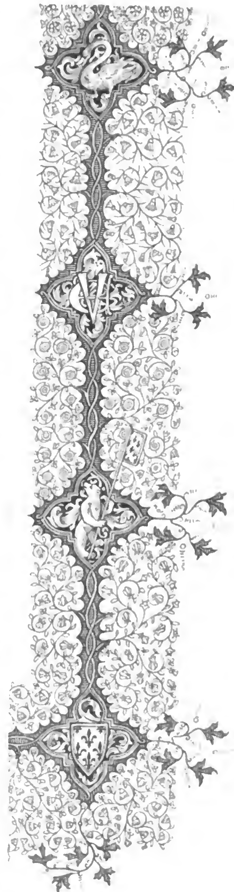


Fig. 105. Bordure aus dem grofsen Pfalter des Herzogs von Berri.

1) Litteratur über diefe Bibliotheken citirt bei *Wattenbach,* Schriftwefen, S. 502. Dazu *Comte de Laborde:* Les ducs de Bourgogne, II, Preuves; 3 Bände, 1849—1851.

keiten, den Juwelen und dem Silberzeuge aufbewahrt, ihre Herftellungskoften und ihr Geldwerth waren bedeutend. Die Bibliotheken der Fürften glichen fich untereinander, diefelben Bücher kamen meift in allen vor. Die Befteller wurden oft in Dedicationen genannt oder durch Wappen und Devifen in den Randverzierungen angedeutet. In denen des Herzogs von Berri befindet fich meift eine Notiz feines Secretärs Flamel, viele enthalten auch den eigenhändigen Namenszug des Herzogs »Jehan«.

Namen der Illuminatoren.

Namen der Illuminatoren findet man felten in den Büchern felbft, mitunter aber in Chroniken, Rechnungen und Inventaren. Manchmal waren fie ihres Gewerbes nicht eigentliche Enlumineurs, fondern Maler, ja zugleich Bildhauer; die Schranken der zünftigen Arbeitstheilung konnten fie im Dienfte der Fürften überfchreiten. Unter den Genannten find mehrere Niederländer, *Andrien Beauneveu* aus dem Hennegau, der von Froiffard als ein Mufter ohne Gleichen in Plaftik und Malerei gerühmt wird, *Jaquemart von Hesdin*, *Paul von Limburg* mit feinen beiden Brüdern, diefe alle im Dienfte des Herzogs von Berri, *Johann von Brügge*, Maler Karls V. Dann kommt aber auch ein franzöfifcher Illuminator, Meifter *Johannes Nichafius Gallicus*, im Dienfte der Herzogin von Brabant vor. Künftlerifch hingen Brabant und Flandern damals mit Frankreich zufammen. Zu dem lebhaften Verkehre zwifchen den Ländern kam dann die politifche Vereinigung von Flandern und Burgund. Da nun diefe Schule der Miniaturmalerei fich fichtlich aus der franzöfifchen Schule des 13. Jahrhunderts herausentwickelt hat, würde man zu weit gehen, wenn man auf Grund jener Namen, die fich vielfach nur vermuthungsweife mit erhaltenen Werken in Verbindung fetzen laffen, fie als eine flandrifche Richtung auf franzöfifchem Boden behandeln wollte [1]. Aber die flandrifchen Künftler können immerhin zu der Ausbildung des fpecififch malerifchen und realiftifchen Sinnes fchon damals vorzugsweife beigetragen haben.

Livius. Paris. Miffale. Haag.

Zu den älteften Erzeugniffen diefer franzöfifch-flandrifchen Schule gehört die für König Johann gefchriebene Ueberfetzung des Livius [2]; ferner ein Mefsbuch im Haag [3], bei welchem die Loslöfung von der älteren Richtung nur theilweife gefchehen ift, aber wenigftens in den Nebenfiguren ein realiftifches Beftreben beginnt, und die Umrifszeichnung mit der Feder fchon der Behandlung mit dem Pinfel Platz gemacht hat. Nach einer Notiz auf der letzten Seite wurde es im Jahre 1366 durch den Illuminator Presbyter *Laurentius von Antwerpen*, zu Gent wohnhaft, vollendet. Ziemlich in diefelbe Zeit fällt

Bilderbibel. Paris.

eine Bilderbibel mit 2564 Darftellungen in Paris, aus dem Befitze des burgundifchen Herzogshaufes [4]. Von alter Hand ift in ihr der Tod des Herzogs Philipp von Burgund am 21. November 1361 eingetragen; er war der Vorgänger des franzöfifchen Prinzen Philipp der Kühne, dem König Johann das erledigte Lehen übertrug. Die zierlichen Bildchen, grau in grau, voll Phantafie und bis zum Ende geiftreich behandelt, unterfcheiden fich vom gothifchen

1) So *Schnaafe* VI, 517, ja auch fchon *Waagen*, Kunftwerke u. Künftler in Paris, 326.

2) Paris, Bibl. nat. français 30.

3) Mufeum Werftreenen. — Vgl. *Waagen*: Ueber die Manufcripte mit Miniaturen u. f. w. des Mufeums Werftreenen, D. Kunftblatt III (1852) S. 238.

4) Paris, Bibl. nat. français 167. Text lateinifch und franzofifch. Proben bei *Louandre* a. a. O. I.

Gefchmacke der erften Hälfte des 14. Jahrhunderts wenigftens durch lebendige Motive in den Nebenfiguren.

Entwickelter find die für Karl V. von Frankreich ausgeführten Manufcripte, zunächft eine grofse franzöfifche Bibel im Haag [1]), die ein Dedicationsbild, den König, dem fein Diener Jehan Vaudetar das Buch überreicht, und zahlreiche biblifche Darftellungen enthält. Erfteres wurde, nach Angabe auf dem Titel, im Jahre 1371 von *Johann von Brügge*, Maler des Königs, eigenhändig ausgeführt. Dann Karls Bibel in der Bibliothek des Arfenals zu Paris [2]), das franzöfifche Rationale divinorum officiorum in der Nationalbibliothek dafelbft (franç. 437), 1374 für den König beendigt. Vorn auf dem Dedicationsbilde fitzen unter einem gothifchen Doppelbogen mit rothem, fchlicht gemuftertem Teppichgrunde König und Königin, umgeben von ihren Kindern, alle blond, mit blauen Kleidern, über welche goldene Lilien einfach ornamental, ohne auf die Schattirung Rückficht zu nehmen, vertheilt find; vor der mittleren Säule fitzt, kleiner im Mafsftabe, der Schreiber und blickt zum Könige auf, der ihm dictirt. Aufser einer gröfseren Darftellung, der Salbung des Königs, find die übrigen Bilder klein, mit fteinfarbigen Gewändern. Die Gefichter, einförmig und mit langen Nafen, find im Fleifchtone licht und zart durchgebildet, ohne dafs die Federzeichnung noch irgendwo zum Vorfchein käme, aber die Formen bleiben dürftig und gothifch-affectirt. Auf höherer Stufe fteht eine franzöfifche Ueberfetzung des Ariftoteles für denfelben König, im Haag (Mus. Werstreenen), 1376 von demfelben Schreiber, der die erwähnte Bibel von 1371 angefertigt, *Raoul von Orléans*, beendigt. Hier find die Köpfe mannigfaltiger, die Motive frei und lebendig, und es beginnt fchon eine feine Ausbildung des Helldunkels. Das Bild am Anfange des 10. Buches, die perfonificirte Ethik von Gott Vater gefegnet, gehört zu den zarteften Leiftungen der Epoche. Flüchtigere und handwerksmäfsigere Arbeiten für denfelben König find der franzöfifche Valerius Maximus zu Paris (Bib. nat. franç. 290) und Jehan Corbichon's »Livre de propriete des choses« ebenda (fr. 22534), letzteres vom Jahre 1372 und jedes mit einem Dedicationsbilde. Ein gefälliges Widmungsbild enthält auch die an Richard II. von England gerichtete Epiftel des Parifer Coeleftinermönches zur Vermittelung des Friedens zwifchen Richard und Karl V. aus den fiebziger Jahren des 14. Jahrhunderts [3]).

Handfchriften Karls V. Haag.

Paris.

Haag.

London.

Ein Gebetbuch Philipps des Kühnen von Burgund, zu Brüffel [4]), enthielt nur wenige, nicht bedeutende, aber höchft zierliche Bildchen. Reicher ift ein Gebetbuch der Margaretha von Baiern, feit 1389 Gemahlin feines Sohnes Jean sans peur: das Officium beatae Virginis im British Mufeum (Harleian 2897). Derfelbe Herzog Johann der Unerfchrockene fchenkte feinem Oheim, dem Herzoge Johann von Berri, eines der merkwürdigften Bücher der Epoche, das wahrfcheinlich auch fchon für feinen Vater Philipp den Kühnen ausgeführt wurde, denn diefer fcheint mit dem bereits älteren Fürften

Burgundifcher Hof.

Livre des merveilles du monde. Paris.

1) Mufeum Werftreenen. — *Montfaucon*: monuments de la monarchie française T. III pl. 2.
2) T. L. Nr. 4 — Proben bei *Louandre* a. a. O.
3) British Mufeum 20 B VI — Abbild. bei *Shaw*, Art of ill. p. 24.
4) Bibl. de Bourgogne Nr. 10392.

auf dem Dedicationsbilde einer der hierin enthaltenen Schriften (f. 226) gemeint zu sein. Es ist die Pariser Handschrift des Buches von den Wundern der Welt[1], enthaltend die Reisebeschreibungen von Marco Polo, Guillaume de Mandeville, Hayton und Anderen. Da war Gelegenheit für Schilderungen aus dem Leben; verschiedene Momente der Reisen wurden dargestellt, nicht nur Neger, Elephanten sondern auch die Fabelmenschen, welche die Sage fremden Welttheilen zuschreibt, Skiopoden, Cyklopen, bärtige Frauen, Männer mit Hundeköpfen, Schweine mit Menschenköpfen als Hausthiere, Drachen, Ungethüme kommen vor. Der grosse Kan wird mit seinem Hofstaate bei Tafel dargestellt. Bei der Beschreibung des heiligen Landes finden aber auch biblische Darstellungen, wie Christus am Kreuze, Platz. Die künstlerische Bedeutung ist nicht erheblich, die Figuren stehen schwach auf den Beinen, die Farbe ist munter, aber ohne Kraft, doch in den Hintergründen hat das Landschaftliche schon vollkommen Oberhand gewonnen.

Ein Buch wie dieses steht schon den flandrischen Arbeiten des 15. Jahrhunderts nahe. Andere Werke, die es an zarter Vollendung und sogar in der Auffassung der Gestalten übertreffen, folgen doch noch mehr der älteren französischen Tradition in den Hintergründen, den Ornamenten, der Vertheilung der Farben, so die für den Herzog von Berri selbst ausgeführten Bücher. Die zweibändige Bibel im British Museum (Harleian 4831), noch zu den früheren gehörig, enthält neben zahlreichen erzählenden Bildern ein ungewöhnlich prächtiges Titelblatt, das den Inbegriff aller weltlichen und geistlichen Wissenschaft verkörpert; da erscheinen die sieben freien Künste und die Philosophen des Alterthums, die sie vertreten, oben die drei theologischen Tugenden, die Dreifaltigkeit und zahlreiche Heilige. Noch schöner sind mehrere Andachtsbücher in Paris, zunächst des Herzogs kleinerer Psalter[2]), in welchem man den Psalter wiedererkennen will, der unter Nr. 1049 im Verzeichnifs seiner Bibliothek (zwischen 1401 und 1403) vorkommt, mit der Bemerkung: il a plusieurs histoires au commencement de la main de maître André Beaunepveu.« Das würde auf die Darstellung der zwölf Propheten und zwölf Apostel gehen, die sich am Anfange zu Paaren gegenübersitzen[3]). Alle Gewänder sind steinfarben, sonst aber ist der Vortrag rein malerisch und stark impastirend, die Gesichter sind mit vollendeter Feinheit durchgeführt, im Ausdruck von empfindungsvoller Milde, die zwar oft zu weich bleibt, aber der Neigung zu sanfter Innigkeit, wie sie durch die ganze Zeit geht, entspricht. Die Hände sind mitunter schwach, die Füfse unter den Gewändern verborgen, sonst aber die Körper nicht unverstanden im Bau. Der Faltenwurf ist gothisch schwungvoll, aber ohne Uebertreibung. Auch die Architektur der spätgothischen steinernen Throne ist sorgfältig durchgeführt, die Gründe sind in einem Teppichmuster mit Gold und Farbe gehalten. Die paar Vignetten, die weiterhin im Texte folgen, geben die für einige Hauptpsalmen längst gebräuchlichen Motive: David kniet mit der Harfe in einer Rundbogencapelle vor Jehova (Beatus vir qui non abiit);

Bücher des Herzogs von Berri. London.

Paris. Les petites heures.

1) Le livre des merveilles du monde. Paris, bibl. nat. français 2810 — *H. N. Humphreys* Taf. XV.

2) Les petites heures de Jean de Berri; Bibl. nat. français 13091.

3) Fol. 7 verso bis 30 recto — Ein Holzschnitt bei *Lacroix:* Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance, Paris 1869, Fig. 330.

David, in ſeinem Gemache ſitzend, zeigt auf ſeine Stirne, während Chriſtus oben erſcheint (Dominus illuminatio mea); er betet zu Gott (Dixi custodiam vias meas); nackt ragt er an felſiger Küſte auf dem Waſſer und fleht zu dem Herrn (Salvum me fac); David ſchlägt das Glockenſpiel (Exultate); drei ſingende Prieſter (Cantate); Gott Vater und Chriſtus, beide einander gleich und blau gekleidet auf dem Throne, zwiſchen ihnen die Taube, die ein Engel ausſendet (Dixit dominus domino meo). Das beſte Bildchen aber iſt der Narr (Dixit insipiens), der faſt unbekleidet daſteht, in einer Hand den Kolben ſchwingend, mit der andern ein Brot zum Munde führend, im Kopfe äuſserſt zart, in der Stellung höchſt lebendig, mit landſchaftlichem Beiwerk, über dem nur ein Teppichmuſter den Himmel vertritt.

Les grandes heures.

Noch prächtiger iſt das ſogenannte Groſse Gebetbuch des Herzogs, nach Flamel's Bemerkung erſt 1409 vollendet und offenbar identiſch mit einer in dem Nachlaſſe dieſes Fürſten inventariſirten Handſchrift, die auf 4000 Livres tournois geſchätzt wurde und Bilder von *Jacquemart von Hesdin* enthielt[1]). Unſere Abbildung (Fig. 106) zeigt die anmuthig aufgefaſste Geburt der Maria (Bl. 28) mit dem Bade des Kindes in einem perſpectiviſch bereits nicht übel gelungenen Gemache, das ſpätgothiſche Arcaden vorn vergittern, und ſie gibt zugleich einen Begriff von der reizenden Ornamentik der Ränder[2]). In den graziöſen Ranken macht das Dornblattmuſter bereits kleinen bunten Blümchen Platz; Vögel und hie und da Schmetterlinge von vollendet zarter Ausführung, in der ſich der erwachende Naturalismus ankündigt, ſitzen auf den Zweigen oder flattern umher. Am Anfange der Hauptabſchnitte kehren ſtets, wie hier, die »armes et devises« des Herzogs auf kleinen Schilden wieder: das Lilienwappen, die Buchſtaben VE, auf den Beinamen Ourſine (Urſine) bezüglich, den der Herzog ſeiner Gemahlin, Jeanne de Boulogne et d'Auvergne, gegeben, dann die Embleme Bär und Schwan als Rebus deſſelben Namens (ours, cygne), mitunter auch die Deviſe »le temps venra«. An anderen Stellen, denn ſelbſt alle Textblätter haben verzierte Ränder, iſt für reizende Engelchen an den Umrahmungen und für köſtliche Drôleries Raum, etwa für einen Affen, der als Arzt das Waſſer beſchaut, einen zechenden Mönch, der vierfüſsig endigt, einen Biſchof, der einen Blaſebalg als Mitra trägt und unten in eine Beſtie ausläuſt (Fig. 107).

Beachtenswerth ſind endlich auch die Randilluſtrationen des voraufgehenden Kalenders. Oben erhebt ſich bei jedem Monate ein ſtattlicher Bau, auf

1) Les grandes heures du duc de Berri. Paris, bibl. nat. lat. 919. Abbildung bei *Silvestre*, Pal. univ. III. — Die Inventarnotiz, wie ſie *Waagen*, Künſtler und Kunſtwerke in Paris S. 339, gibt, hat der Graf *De Laborde* (Les ducs de Bourgogne, II. T. I p. CXXI Anm.) nach dem Verzeichniſſe des Nachlaſſes (1416) berichtigt: »Item unes tres belles heures tres richement enluminees et hystoriees de la main Jaquemart de Odin et par les quarreſors des feuillez en pluseurs lieux faictes des armes et devises de MS.« u. ſ. w. — Waagen, der aus einer andern Quelle ſchöpſte, gibt noch eine Notiz über den Inhalt, die vollſtändig mit dieſem Werke ſtimmt: »Les heures de notre dame,« dazu acht Bilder aus der Marienlegende; »les septs psaumes«, dazu David; »les heures de la croix et du saint esprit«, dazu Chriſtus am Kreuze zwiſchen Maria und Johannes und die Ausgieſsung des Geiſtes; »de la passion et du saint esprit encore«, dazu neun Paſſionsſcenen und nochmals die Ausgieſsung des heiligen Geiſtes. Dann ſind die thronende Dreiſaltigkeit und einige auf Petrus bezügliche Bilder zu ſehen, zuletzt die Todtenmeſſe, »l'office des morts«.

2) Vgl. auch Fig. 105, von derſelben Seite.

deffen Zinnen die Perfonification der Kirche erfcheint, links ift immer St. Paulus in verfchiedenen Situationen, rechts ein Monatsbild zu fehen, unten die Synagoge als Bauwerk zwifchen einem Propheten und einem Apoftel; erfterer

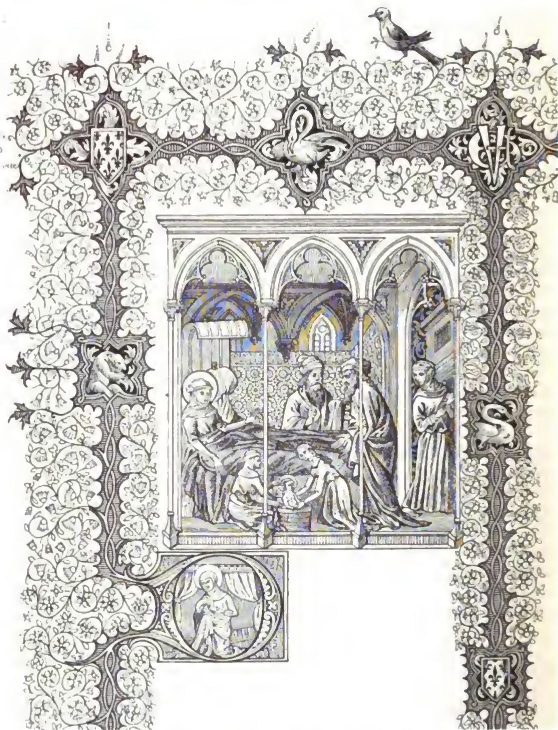


Fig. 106. Geburt Marias.
Aus dem Grandes Heures des Herzogs von Berri. Paris.

nimmt ftets einen Stein fort, bis das Gebäude nach und nach zufammenfinkt. Entfprechende Kalenderbilder kommen noch in zwei anderen Gebetbüchern derfelben Zeit und Schule vor, in dem Pfalter des Herzogs Ludwig von

Anjou, Königs von Jeruſalem und Sicilien, vom Jahre 1390, und dem zweibändigen Brevier von Belleville[1]), wo zugleich eine ausführliche Erklärung dieſer Darſtellungen dem Texte vorangeht. Pſalter des Herzogs Louis d'Anjou. Brevier von Belleville.

Beide Werke, von denen das letztere ſpäter auch dem Herzoge von Berri gehörte, zählen zu den köſtlichſten der ganzen Epoche und ſind in ihrem Bilderreichthum unerſchöpflich. Beim kleinſten Maſsſtabe ſind die Geſtalten zierlich und ausdrucksvoll, die Köpfe trefflich modellirt und voll individuellen Lebens. Die Malerei in Deckfarben iſt klar, zart und doch geſättigt, nur mitunter gerathen Blau und Zinnober noch zu undurchſichtig und laſſen keine wirkſame Schattirung zu. Die Auswahl der Gegenſtände iſt oft eine höchſt eigenthümliche. Im Brevier von Belleville ſind, was das Vorwort gleichfalls erläutert, unter den ſieben groſsen Initialen des Pſalters die Sacramente und ſeitwärts die ſieben Tugenden und die ſieben Todſünden dargeſtellt. Im Gebetbuch Ludwigs von Anjou[2]) zeigt das Dedicationsbild den Herzog mit Krone und im Nachthemd im Bette, wie er, umgeben von Hofleuten, das Buch von einem Geiſtlichen empfängt; 17 kleinere bibliſche Bilder füllen den Rahmen. Noch mehrmals kommt der Fürſt, ſtets mit entſchiedenem Porträtcharakter, vor. Auſser der Todtenfeier ſieht man am Ende auch eine Darſtellung der damals in der Litteratur eingebürgerten »moult merveilleuse et horrible histoire que len dit des 3 mors et des 3 vis«. Die drei Todten treten als ihre Spiegelbilder den drei Lebenden, unter welchen der Herzog ſelbſt kenntlich iſt, gegenüber.



Fig. 107.
Aus dem Grandes Heures des Herzogs von Berri.

Alles aber übertrifft noch das Officium beatae Mariae virginis in der Bibliothèque Mazarine zu Paris (753), deſſen Herkunft leider nicht feſtſteht, in dem aber auch das Drei-Lilien-Wappen des Königshauſes vorkommt. Die ſchreibenden Evangeliſten ſind echte Charaktere; St. Marcus zum Beiſpiel erſcheint als ein behaglicher, alter geiſtlicher Herr, der emſig, mit leiſe mürriſchem Anflug bei ſeiner Arbeit ſitzt. Die Gemächer, in denen ſie weilen, ſind vollendete Interieurs, gelegentlich mit einem Blick in das Nebenzimmer oder in den Hof mit ſeinem Brunnen. Die ſieben gröſseren Bilder aus der Marienlegende, denen ſich dann David, die Kreuzigung, die Ausgieſsung des Geiſtes und die Todtenmeſſe anreihen, ſind ſtets von ganz kleinen Nebenbildern, welche die Compoſition vervollſtändigen oder die Erzählung fortſetzen, umſchloſſen. Das lieblichſte iſt das erſte, die Verkündigung. Auf einem der zugehörigen elf Nebenbilder ſitzt Maria ſpinnend neben Joſeph auf der Gartenbank, und zwiſchen dieſen Bildchen, die ſich wie Blumen am Rande öffnen, ſchweben Engel mit Spruchbändern, während andere Engel von oben Blumen ſtreuen. Geberden und Stellungen der ſchlanken Geſtalten ſind ſtets von unnachahmlicher Grazie und Hingebung, die holden Köpfchen mit dem ſtrohgelben Haar athmen eine ſüſse, minnigliche Anmuth, wie wir ſie in den Tafelbildern der Kölner Schule Officium b. Virginis. Bibliothèque Mazarine.

1) Paris, Bibl. nat. lat. 18014; lat. 10483, 10484.
2) *Humphreys*, Taf. XIII: Blatt mit der Beweinung Chriſti.

nicht fchöner wiederfinden werden. Feines Gefühl für Proportionen, ftilvolle Gewandung und eine Farbenluft voll Harmonie und Frifche gehen durch; mitunter ift das Teppichmufter des Hintergrundes fchon durch Landfchaft verdrängt.

Oxford. Ein Buch gleicher Gattung in Oxford[1]), nach Infchrift 1407 vollendet, gehört ebenfalls zu den fchönften diefer Richtung, ebenfo ein diefem verwandtes Gebetbuch, das Waagen im Befitze des Grafen von Sant-Mauris, fpäter des Grafen Baftard, zu Paris gefehen[2]). Vielleicht das prächtigfte unter allen französifchen Gebetbüchern befitzt endlich der Herzog von Aumale[3]). Diefe Schule zeigt fich hier auf der höchften Stufe ihrer Ausbildung, ehe der confequente Realismus der fpätern Flamänder eine neue Wendung herbeiführte. Das Vorkommen der auf Ourfine bezüglichen Embleme, Bär und Schwan, beweift, dafs es auch für den Herzog von Berri angefertigt worden, aber in der letzten Zeit deffelben, fo dafs es bei feinem Tode (1416) noch nicht vollendet war, und zahlreiche Bilder durch das ganze Buch hin erft von einem Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hinzugefügt worden find. Daher ift die Vermuthung[4]) gerechtfertigt, dies fei das im letzten Inventare des Herzogs aufgeführte Fragment: »Plusieurs cahiers d'une tres riches heures que faisait *Pol de Limbourc* et ses freres« im Werthe von 500 Livres tournois. Die Monatsbilder, von welchen die Mehrzahl noch der urfprünglichen Zeit angehören, haben fich hier bereits zu dem entfaltet, was fie in der folgenden Epoche find, zu grofsen, figurenreichen Genrebildern, die ganze Seiten füllen. Beim Januar fitzt der Herzog bei Tafel. Auch die Landfchaften, felbft die Winterlandfchaft beim Februar, zeigen fchon ein entwickeltes Gefühl für folche Aufgaben.

Bibliothek des Herzogs von Aumale.

Boccaccio. Vaticana. Merkwürdige Bücher anderen Inhaltes find endlich eine franzöfifche Ueberfetzung des Boccaccio im Vatican (Ottobon. 1262), 1414 für Karl VI. beendigt, mit einer Vignette für jede Novelle, und die Gedichte der Chriftine von Pifan im British Mufeum (Harleian 4431), nach dem Dedicationsbilde für eine Königin von Frankreich gemalt, die von fechs Hofdamen umgeben thront, während die Dichterin ihr knieend das Werk reicht. Hier kann man Darftellungen aus der claffifchen Mythe nach der Mode der Zeit fehen. Polyphem ift ein nordifcher Riefe, Jupiter tritt mit der Kaiferkrone, Apoll als eleganter Cavalier auf, wie er der in Verwandlung begriffenen Daphne einen Lorbeerzweig abbricht; Fortuna dreht das Glücksrad, Galatea, wenn auch halb im Waffer, trägt höfifche Tracht. Die Gründe find hier faft noch immer gemuftert. Mehrere Kampffcenen find ziemlich lahm gerathen.

Chriftine de Pifan. London.

Skizzenbuch des Jacques Daliwes. Berlin. Entwürfe für Miniaturen fcheint das Skizzenbuch des Meifters *Jacques Daliwes*[5]) in der Berliner Bibliothek zu enthalten, beftehend aus zwölf Holztäfelchen, worauf biblifche Darftellungen und verfchiedene Studienköpfe, mit

1) Bodleian Library, Douce 144.

2) Handfchriftliche Notizen. Eine wohl nicht richtige Notiz bei *De Laborde*, I, S. CXXI, gibt an, dafs es jetzt in Berlin fei.

3) Waagen Suppl. (Treasures IV) S. 248.

4) *Schnaafe* VI. S. 545 Anm. Waagen bezog die Stelle auf die vorgenannte Handfchrift.

5) *Schnaafe* VI. S. 540 bezweifelt diefe Lesart; es fcheint aber keine andere möglich. — Ungenügend lithographifch publicirt, Berlin, Duncker und Humblot, 1830.

dem Pinfel fchattirt und mit weifsen Lichtern bei gefchickter Auffaffung des Landfchaftlichen und breiter Behandlung, aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Die Skizzen ftehen an der Grenze diefer Epoche und leiten bereits zum ausgefprochenen Realismus der nächftfolgenden über.

England. Salisbury Book. London.

Die englifche Schule ift auch jetzt ganz von der franzöfifchen beeinflufst, wofür das Salisbury-Buch, Fragment eines Lectionariums im British Mufeum, ein bezeichnendes Beifpiel gewährt, ausgeführt für John Lord Lovell of Tichmeish, der es dann in feinem Teftamente vom Jahre 1408 der Kathedrale von Salisbury vermachte. Auf dem vorderen Dedicationsbilde überreicht der Verfertiger, Bruder *John Sifrewas*, dem Lord das Buch; beide find fchon individuell charakterifirt[1]). Dann folgen zahlreiche religiöfe Darftellungen, grofsentheils in den Initialen. Die Ränder find von Dornblattmufter, Blümchen, Wappen und gröfseren fchwebenden Engeln belebt.

D. Deutfchland feit Mitte des 14. Jahrhunderts.

Allmählich hatte nun eine entfprechende Ausbildung auch in andern Schulen begonnen. In Deutfchland entftanden während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Leiftungen, die über die dilettantifchen und fabrikmäfsigen Erzeugniffe der früheren Periode weit hinausgehen. Vorzugsweife ift auch hier, wie in Frankreich, eine Schule, die ihren Sitz am Hofe hatte, entwickelt, die Schule von Prag feit Karls IV. Zeit. Zum erftenmal hatte Deutfchland in den Territorien des Luxemburger Haufes jetzt eine grofse Refidenzftadt, die, inmitten eines flavifchen Landes gelegen, felbft überwiegend deutfch war, wie das Bürgerthum in Böhmen überhaupt. Aber feit Karl IV. entwickelte fich hier nicht nur die überlieferte Kunft deutfcher Richtung weiter, fondern es fanden auch Einwirkungen andrer Art ftatt. Den Abfichten des Kaifers zufolge follte die Kunft und Bildung von ganz Europa feiner Refidenz zuftatten kommen. Seine Erziehung hatte er am franzöfifchen Hofe genoffen; die Gemahlin Karls IV. von Frankreich war die Schwefter feines Vaters, des Königs Johann von Böhmen; er felbft heirathete in erfter Ehe die Schwefter Philipps VI., Blanche von Valois. Die franzöfifchen Jugendeindrücke brachte er nach feinem Lande mit, und auch in der Folge blieben feine Beziehungen zum franzöfifchen Hofe beftehen.

Schule von Prag.

Dennoch kann nur in bedingter Weife von franzöfifcher Einwirkung auf die Miniaturmalerei in Böhmen die Rede fein. Sie fand allerdings dadurch ftatt, dafs fchöne franzöfifche Handfchriften, die damals in das Land gekommen waren, als Vorbilder dienten. Gleichzeitig war man indeffen auch mit italienifchen Muftern vertraut. Aber die eigentliche Entwicklung der neuen Prager Schule ift von der franzöfifchen Entwicklung nicht geradezu abhängig, fondern geht nur ihr analog von ftatten und ift auch eine ziemlich gleichzeitige.

Brevier der Kreuzherrn.

Die Bibliothek des Kreuzherrnklofters in Prag befitzt ein von Bruder Leo, Grofsmeifter diefes Ordens, nach Infchrift im Jahre 1351 geftiftetes Brevier, das noch die Nachwirkung der früheren Epoche zeigt. Der Grund der paar Bilder ift meift blau mit goldenen Sternen, manchmal kommen

1) Harleian 7026. — *H. N. Humphreys* Taf. XIV.

Drôleries nach franzöfifcher Art am Rande vor, aber die Behandlung ift ziemlich derb; Zeichnung und Formengebung find fpätgothifch, die Technik ift eine wäfferige Gouachemalerei bei Vorzeichnung mit der Feder. Ziemlich gleichzeitig kommen dann aber eine forgfältige, ganz mit dem Pinfel durchgeführte Malerei in Deckfarben und ein vollendeter Gefchmack in der Ornamentik auf.

Liber viaticus des Johann von Neumarkt.

Das fchönfte Denkmal diefer neuen Richtung ift das Reifebrevier (liber viaticus) des kaiferlichen Kanzlers Johann von Neumarkt, Bifchofs von Leitomifchl, im Böhmifchen Mufeum zu Prag. Der Titel eines Bifchofs von Leitomifchl, der auf jedem Blatte wiederholt ift, kam dem Kanzler in den Jahren 1353—1364 zu. Die wenigen reicher verzierten und mit figürlichen Darftellungen gefchmückten Seiten enthalten ftets ein biblifches Bild in einer gröfseren Initiale, fo auf dem erften Blatte diefer Art den thronenden Chriftus mit Engeln und unter ihm König David. Statt blofsen Dornblattmufters entwickelt fich aber am Rande Pflanzen- und Blumenornament gröfseren Mafsftabes in farbiger Pracht; an den Stengeln, von denen es ausgeht, gleiten Engelfiguren auf und nieder, phantaftifche Thiere tauchen dazwifchen auf, aus Blumenkelchen ragen altteftamentarifche Halbfiguren hervor, und am unteren Rande fieht man geiftreiche kleine Scenen, theils Drôleries, theils biblifchen Inhaltes, unter ihnen auch mehrmals den knieenden Bifchof mit feinem Wappen. Die Farbe ift reich und blühend, im Vortrage fanft vertrieben, zart im Fleifchtone, der aber röthlicher als in der franzöfifchen Schule ift; die Anwendung von ungebrochenem Zinnober und ftrahlendem Blau kommt auch hier vor, aber eine Fülle anderer Töne, Purpur, Violett, fattes Grün, ift fein dazu geftimmt; die Gefammtwirkung ift klar und freudig.

Mariale des Arneftus.

Auf gleicher Kunftftufe fteht ein zweiter Codex des Böhmifchen Mufeums, das Mariale des Arneftus von Pardubitz, erften Erzbifchofs von Prag (1344—1364), das zwei gröfsere Bilder, die Darftellung im Tempel und die Verkündigung Marias (Fig. 108), enthält [1]. Haltung und Geberden find von grofser Zartheit, trotz der Schwäche in Händen und Füfsen. Die männlichen Köpfe find meift derber und erinnern bei plumper Nafe und ftärkerer Ausladung der Wangen an jenen Typus, den wir in den Tafelbildern der Prager Schule wiederfinden werden. Die jugendlichen und weiblichen Köpfe erfreuen durch ihre Lieblichkeit bei feinem Schnitte der Augen, der faft an gleichzeitige Italiener erinnert. Der Hintergrund ift blau, und in den forgfältig durchgeführten Architekturen wird perfpectivifche Darftellung verfucht, die freilich nicht recht gelingt.

Orationale des Arneftus.

Treffliche Leiftungen derfelben Schule find das Orationale des Arneftus im Böhmifchen Mufeum mit figürlichen Darftellungen in den Initialen, unter denen der knieende Bifchof (Fol. 104) fchon individuelles Gepräge hat, und mit überwiegenden Dornblattverzierungen an den Rändern, das Pontificale des vierten Bifchofs von Leitomifchl, Albert von Sternberg, 1376 durch einen Schreiber *Hodico* angefertigt, in der Bibliothek des Praemonftratenferftiftes Strahow in Prag, das Miffale des Ozko von Wlafchim, 1364—1380 Erz-

Pontificale des Albert v. Sternberg.

Miffale des Ozko von Wlafchim.

---

1) Der Fälfcher Hanka hatte hier, wie im liber viaticus, auf dem Schriftbande einen tfchechifchen Illuminatornamen feiner Erfindung (*Sbisco de Trotina*) angebracht.

bifchofs von Prag, in der Bibliothek des Metropolitancapitels dafelbft [1]), endlich das von Thomas von Stitny verfafste chriftliche Lehrbuch in böhmifcher Sprache, in der Prager Univerfitätsbibliothek, deffen kleine Vignetten minder ausgeführt, aber geiftvoll und in den Motiven gefchickt find. Höchft lebendig ift die Scene, in der die junge Dame in modifcher Tracht auf die Werbung des Verführers hört, während der Teufel ihr feinen Rath einbläft, und ergreifend ift das Ende des Sünders, den der Tod auf feinem Bette erwürgt. Auch ein Evangeliar in Wien, das, laut Infchrift, von *Johann von Troppau*, Canonicus zu Brünn, gefchrieben illuminirt und 1368 vollendet wurde [2]), in der Rand-

Lehrbuch des Thomas von Stitny.

Evangeliar des Johannes v. Troppau, Wien.



Fig. 108. Verkündigung. Aus dem Mariale Arnefti, Prag.

ornamentik von befonderer Schönheit, entfpricht im Stile vollkommen den Prager Arbeiten.

Die unter Karl IV. begründete Richtung fetzte fich unter feinem Nachfolger Kaifer Wenzel (1378—1410) fort. Die prächtigen für ihn gefertigten Handfchriften befinden fich in den Wiener Bibliotheken: Die Goldene Bulle [3]), die fechsbändige deutfche Bibelüberfetzung, die der reiche Martin Rotlöw für Wenzel hatte anfertigen laffen [4]), die Handfchrift des Wilhelm von

Handfchriften Kaifer Wenzels, Wien.

1) Auch hier ein von Hanka gefälfchter Name: *Peter Brzuchaty*.

2) Wien, Hofbibliothek, Theol. 1182.

3) Hofbibliothek, Jus civile 338.

4) Hofbibliothek Nr. 2759.

Oranse von Wolfram von Eschenbach, 1387 als Geschenk für den Kaiser geschrieben [1]). Die beiden letzten Werke wurden bei ihrem Ueberreichthum nicht vollendet. Mitunter enthalten diese Bücher einzelne grössere Darstellungen von sorgsamer Ausführung, so die Goldene Bulle gegen Ende die klagende Italia im goldenen Gewande und mit entblösster Brust vor dem Richter, der, Bein über Bein, im Scharlachmantel dasitzt; die Bibel den thronenden Kaiser mit seiner Gefährtin in einer Initiale (Fol. 2), dann eine Erschaffung der Eva (Fol. 4) mit anmuthigem Ausdruck und feiner Modellirung der grün untertuschten nackten Gestalten. Die Farbenluft und die feine Zusammenstellung gebrochener Töne sind in solchen Bildern erfreulich. Im Ganzen macht sich aber in der Fülle der erzählenden Darstellungen eine gröbere provincielle Richtung geltend; sie sind anschaulich aber unverstanden, in den Extremitäten grob und gefühllos. Ueber der Landschaft ist der Grund noch golden oder gemustert. Während damals die französische Schule immer weiter fortschritt, gerieth also der grossartige Prager Kunstaufschwung bereits in Stocken, und in den hier entstandenen Werken macht sich die Verwilderung geltend, die mit Wenzels Regierung über Böhmen hereinbrach.

Nur in Einer Beziehung stehen diese Arbeiten noch auf der früheren Höhe: in der Ornamentik und den reichen Randverzierungen, in denen sich die alte Pracht mit keckem Schwunge und breiter Behandlung verbindet. Unter dem farbigen Blattwerke grösseren Massstabes finden in allen diesen

Drôleries. Werken Drôleries höchst eigenthümlicher Art, geistvoll behandelt, den grösseren Bildern oft überlegen, meist mit directem Bezug auf den königlichen Eigenthümer des Buches, ihren Platz (Fig. 109). Manchmal sitzt der Kaiser, modisch gekleidet, in seiner Initiale W, oder auch in einem E, das sich auf eine andere Person bezieht, mit der er oft in Verbindung vorkommt, ein Bademädchen, in blossem Hemde, baarfuss, mit dem Kübel. Oefter sitzt Wenzel im Bade, von mehreren Bademädchen bedient. Mitunter erscheint das Mädchen auch ganz nackt oder nur mit durchsichtigem Schleier. Wilde Männer, ein Vogel auf einer Bandschleife als Wenzels Emblem, Badequast, Kübel kommen überall vor. Die ausgelassene Sinnlichkeit, die in diesen Darstellungen waltet, entspricht der Natur des Kaisers; schalkhafte Einfälle aller Art in ernsten, ja in religiösen Büchern anzubringen, war man längst gewohnt, aber die Harmlosigkeit, mit welcher das sinnliche Leben, das Kaiser Wenzel wohlgefiel, sich hier sogar auf den Rändern der Bibel ausbreitet, geht über alles Mass.

Missale des Sbinco von Hasenburg. Wien. Am Schlusse der Epoche steht das Missale des Erzbischofs von Prag Sbinco Hasen von Hasenburg, 1409 von *Laurinus von Glattau* beendigt [2]). An die Initialen, die biblische Motive enthalten, schliessen sich reizende kalligraphische Schnörkel, Blattwerk und Vögelchen. In einem grösseren Bilde, der figurenreichen Kreuzigung (fol. 149 verso), offenbart sich eine edle Selbständigkeit der Auffassung, der Ausdruck des Johannes und der Frauen ist von seelenvoller Schönheit. Die Gestalten sind sehr schlank aber gut bewegt, die Farben von grosser Leuchtkraft und Tiefe. Dieses Bild kommt den besten französischen Arbeiten nahe, während die übrigen Darstellungen, von anderer

---

1) Ambraser Sammlung Nr. 75.

2) Wien, Hofbibliothek Nr. 1844.

Oefterreichifche Hofkunft.

Hand, zwar bei kleinftem Mafsftabe fauber und gefällig, aber nicht bedeutend und in der Farbe oft hart find.

Eine zu ähnlicher Höhe ausgebildete Illuminirkunft blühte auch in der Nähe des öfterreichifchen Hofes; ihr Denkmal ift die deutfche Ueberfetzung von Durand's Rationale divinorum officiorum, gefchrieben für Herzog Albrecht III. zu Oefterreich, doch in der Ausmalung erft fpäter beendigt, da aufser ihm auch Erzherzog Wilhelm († 1406) und feine Gemahlin Johanna von Durazzo, die 1403 nach Wien kam, gegen Ende des Buches abgebildet find [1]). Der Schmuck befchränkt fich wefentlich auf die Umrahmungen der Anfangsfeiten zu den Vorreden und den einzelnen Büchern. Die beiden Textcolumnen find von fchlichtem Blattwerk, etwa in Grün und Rofa, mit Halbfiguren, beifpielsweife Engeln mit Wappen, eingefafst. An den Blumenftengeln zwifchen den Columnen rutfchen einmal Engel auf und ab. Kleine Medaillons an den Rändern, namentlich den unteren, enthalten figürliche Scenen, die mitunter eine zufammenhängende Compofition bilden, wie auf Bl. 163 das Jüngfte Gericht, dem fich dann die Parabel vom Säemann, der



Fig. 109. Aus der Wenzelbibel, Wien.

1) Wien, Hofbibliothek, Nr. 2765. — *E. Birk*, Bildniffe öfterr. Erzherzoge u. f. w. Wien 1855, in den Berichten des Wiener Alterthumsvereins.

Sündenfall und ein paar auf Geſetz und Erlöſung bezügliche Scenen anſchlieſsen. Die gröſseren Initialen, im Körper meiſt blau und aus Thiergeſtalten zuſammengeſetzt, enthalten ebenfalls kleine Bilder, auf dem erſten Blatte beiſpielsweiſe die Erneuerung der Wiener Univerſität durch den Erzherzog, während dieſes Thema in den unteren Medaillons ſeine Fortſetzung findet. Durch Selbſtändigkeit und Lebendigkeit in der Auffaſſung des bibliſchen Vorwurfs zeichnet ſich ein Abendmahl im U auf Blatt 57 aus. Die Compoſition iſt gedrängt, aber jeder Zug ausdrucksvoll, aus Chriſtus ſpricht leiſe Wehmuth; die Apoſtel, redend oder eſſend, einer vorn ſein Meſſer am Tiſchtuche abwiſchend, ſind voll unmittelbaren Lebens. Wo die Erzherzoge vorkommen, mit der Gemahlin betend am Altar, in Stahlrüſtung zu Pferde oder im Todtenhemde aufgerichtet im Sarge, erſcheinen ſie immer individuell, und die geiſtvolle Behandlung der Köpfchen in ganz kleinem Maſsſtabe und mit feinem Impaſto im Fleiſche iſt ebenſo bewundernswerth wie die vollendete Durchführung des Beiwerkes und der prächtigen Coſtüme.

Andere Schulen. Solche künſtleriſche Vollendung kommt in Deutſchland freilich nur vereinzelt vor. Das Durchſchnittsmaſs der damaligen Arbeiten, wie es etwa die gereimte Weltchronik des Rudolf von Hohenems in Stuttgart[1]) vertritt, 1383 vollendet und der Mundart zufolge niederrheiniſch, iſt ein weit geringeres. Die Erzählung pflegt ausführlich, die Darſtellung recht lebendig zu ſein, aber die Stellungen ſind unſicher, die bewegten Situationen lahm, die nackten Theile dürftig, die Geſichter grämlich; der Vortrag iſt kräftig modellirend bei ſtark aufgeſetzten Lichtern, doch ohne Reiz. Der groſse Aufſchwung der Tafelmalerei am Niederrhein findet erſt ſpäter in der Miniaturmalerei ſeinen Nachklang, wie in dem für Herzogin Maria von Geldern geſchriebenen niederdeutſchen Gebetbuche in der Berliner Bibliothek, das 1415 durch Bruder *Helmich* zu Marienborn bei Arnheim beendigt wurde. Die Randverzierungen ſind einförmig, aber die kleinen bibliſchen Darſtellungen, bei kurzen Proportionen, groſsen Köpfen, unruhigem Gefalt und gemuſterten Gründen, entwickeln ſich höchſt lebendig und ſind keck behandelt.

1) Oeffentliche Bibliothek, Bibl. fol. 5.



ZWEITER ABSCHNITT.

Die Glasmalerei.

Da die Miniaturmalerei ihre wahrhaft künftlerifchen Leiftungen im Hofdienfte hervorbringt, ftehen mitten im Leben und öffentlich vor den Augen des Volkes nur diejenigen Zweige der Malerei, die fich an die Baukunft anlehnen und ihren Werken zur Decoration dienen. Von allen Techniken, die hierzu berufen find, fpielt feit der Ausbildung des gothifchen Stiles die Glasmalerei die Hauptrolle, nachdem fie in der vorhergehenden Periode nur neben der Wandmalerei zum Schmucke des Ganzen beigetragen hatte. Der gothifche Stil und die Glasmalerei.

Sobald die confequente Ausbildung des gothifchen oder Augivalftiles erreicht ift, nehmen die Fenfter einen ganz anderen Umfang und eine weit gröfsere Bedeutung an. Statt der einzelnen fchmalen Fenfter oder höchftens Fenftergruppen des romanifchen wie des primitiv-gothifchen Stiles entftehen jetzt grofse Fenfter, welche faft den ganzen Raum zwifchen den anfteigenden Dienften und Gewölberippen füllen, innen aber durch fchlanke fteinerne Pfoften getheilt und im Bogen durch fymmetrifch entwickeltes Mafswerk gegliedert find. Für fie wird die Füllung mit farbigen Gläfern, welche das Licht angemeffen dämpfen und die Flächen beleben, in noch höherem Grade erforderlich. Die Anordnung der Glasmalereien innerhalb jedes einzelnen Fenfters ift durch deffen architektonifche Eintheilung felbft bedingt. Oben im Spitzbogen, innerhalb der regelmäfsigen Figuren, welche das Mafswerk bildet, pflegt nur ein ornamentales Mufter in Glasmofaik feine Stelle zu finden; in den Flächen zwifchen den Pfoften find dann die bildlichen Darftellungen angebracht, theils grofse Einzelfiguren von Heiligen, Bifchöfen, Königen, welche jene in ihrem ganzen Umfange ausfüllen, theils Serien erzählender Bilder kleineren Formates in ornamentalen Umrahmungen, befonders in Medaillons. Jede einzelne Abtheilung ift jetzt ebenfo disponirt, wie früher ein ganzes Fenfter, nämlich als Teppich, und wird von einer breiten Bordure umfchloffen. Aufserdem mufs aber auch das ganze Fenfter in Farbe und Gliederung eine harmonifche Einheit bilden. Mafswerk-Fenfter.

Endlich find die Fenfter eines Innenraumes wie ihrem künftlerifchen Eindrucke fo auch ihrem Inhalte nach ein Ganzes. Die Bilder aus dem Alten und dem Neuen Teftamente oder aus verfchiedenen Legenden, die grofsen Gegenftändlicher Zufammenhang

Einzelgeſtalten, die repräſentirenden und ſymboliſchen Compoſitionen ſchlieſsen ſich zu einem groſsartigen epiſchen Cyclus zuſammen, der den Geſammtinhalt der chriſtlichen Lehre entwickelt. Von der Weſtwand, in der oben ein groſses Radfenſter zu ſtrahlen pflegt, ziehen ſich die Bilder in ruhigem Verlaufe in den Seitenſchifffenſtern und den Oberfenſtern des Mittelſchiffes entlang, zwiſchen denen ſich noch eine dritte Bilderreihe in kleinem Maſsſtabe befinden kann, falls auch die Triforien oder Laufgänge über den Arcaden durchbrochen gebildet ſind. Die groſsen Fenſter der Querhausfronten gewähren dann für beſonders reiche, in ſich abgeſchloſſene Darſtellungen Raum, und endlich findet das Ganze in dem Chore mit ſeinem Capellenkranze Ziel und Höhepunkt.

Anordnung.

In keiner einzigen Kathedrale iſt dieſer Cyklus vollſtändig erhalten; dennoch geben namentlich einige franzöſiſche Monumente noch ungefähr ein Bild von der urſprünglichen Decoration; vor allen die Kathedrale von Chartres mit ihren 146 Fenſtern, die gröſstentheils dem 13. Jahrhundert angehören[1]). Obwohl ſie in vollkommen entwickelter Gothik ausgeführt iſt, hat ſie doch noch keine eigentlichen Maſswerkfenſter, ſondern, als Vorſtufe zu ſolchen, Fenſterpaare und über denen des Obergeſchoſſes ſtets ein groſses Radfenſter. An der Hauptfront enthält die Roſe über den drei bereits beſchriebenen älteren Fenſtern das Jüngſte Gericht, das auch bei Wandmalereien ſeine Stelle an der Weſtwand zu finden pflegte. Weiterhin zeigen die Oberfenſter gröſstentheils Einzelgeſtalten, Propheten, Apoſtel, Heilige, die unteren Fenſter Paſſionsdarſtellungen, die Geſchichte Joſephs, die Legenden des Jacobus, Nicolaus, Euſtachius, Stephanus, St. Thomas von Canterbury und vom heiligen Hemde der Jungfrau, eine Erzählung, in der Karl der Groſse eine Rolle ſpielt; ſodann die Geſchichte vom verlorenen Sohne, die ähnlich auch in den Kathedralen von Bourges und Sens vorkommt[2]). Die Erzählung iſt breit, behaglich, epiſodenreich, auch bei wenigen Figuren anſchaulich. Ein ähnlicher Ton wie in den altfranzöſiſchen Fabliaux iſt bei der Schilderung vom lockeren Leben des verlorenen Sohnes angeſchlagen (Fig. 110). Da wird gekoſt, geſpielt, und zwar auf einem Damenbrette, das bei dem Mangel jeder Perſpective ſenkrecht ſteht, getafelt und dazu aufgetragen, bis die Schönen endlich den ausgeplünderten Jüngling aus dem Bette auf die Straſse ſetzen. Alles iſt in dem zierlichen Geſchmack, den weichen, gefälligen Motiven gehalten, die wir aus den Miniaturen dieſer Periode kennen.

Kathedrale von Chartres.

Genrehaftes.

Die hier hervortretende Neigung zum Genrehaften findet aber auch an anderer Stelle Raum. Die Fenſter wurden nicht aus der Caſſe der Bauhütte beſtritten, ſondern waren fromme Stiftungen von Einzelnen und von Corporationen. Während die Privatperſonen als Stifter in den unteren Abtheilungen ihres Fenſters zu knieen pflegten, verewigten die Zünfte ſich dadurch, daſs ſie die Verrichtungen ihres Handwerkes darſtellten. So ſehen wir in Chartres wie in Bourges und Amiens die Maurer und Steinmetzen, die Zimmerleute, Tiſchler, Bötticher, Schuſter, Fleiſcher, Seiler bei ihrer Arbeit; der Huffſchmied be-

1) *Lassus* et *Duval:* Monographie de la cathédrale de Chartres, unvollendetes Prachtwerk mit zahlreichen vorzüglichen Tafeln, zum Theil in Farbendruck. Auſserdem für Chartres wie faſt für alle franzöſiſchen Denkmäler das S. 307 citirte Werk von *Lasteyrie.*

2) Vgl. das unten citirte Werk von *Cahier* und *Martin.*

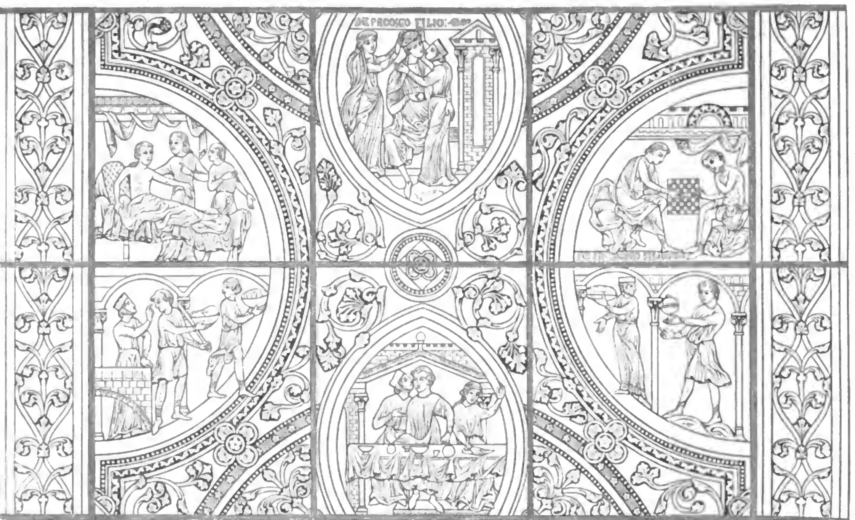


Fig. 110. Der verlorene Sohn. Glasmalerei aus Chartres. Nach Lassus.

schlägt das Pferd; der Krämer, der Geldwechsler stehen in ihrem Laden; der Tuchhändler mifst den Kunden die Waare zu. Solche Scenen find ebenso culturhistorisch interessant wie künstlerisch durch ihre naive Lebendigkeit erfreulich.

Die Querhausfenster in Chartres gewähren wieder für gröfsere Compositionen Raum; in der Rose thront nördlich die Madonna, umschlossen von drei Kreisen mit vier Tauben über ihrem Haupte und acht Engeln, mit zwölf Königen, endlich mit zwölf Propheten des alten Bundes; südlich der segnende Heiland mit Engeln und Evangelistensymbolen und den 24 Aeltesten. Die fünf Fenster darunter enthalten dort die heilige Anna zwischen Gestalten des Alten Testamentes, hier die heilige Jungfrau zwischen den eigenthümlichen Darstellungen der Evangelisten, die auf den Schultern von Propheten reiten.

Kathedrale von Bourges. Die fünfschiffige, in der Höhe dreifach abgestufte Kathedrale von Bourges besitzt in ihren 183 Fenstern noch eine Fülle von Glasmalereien aus dem 13. Jahrhundert[1]). Weit weniger zusammenhängend find die Cyklen in den Kathedralen von Reims, Amiens, Beauvais, Noyon, Soissons, Châlons, Troyes, Le Mans[2]), Tours, Sens, Auxerre[3]). Ein Fenster dieser Epoche mit der Geschichte des Joseph in der Kathedrale zu Rouen enthält die Namensbezeichnung eines Meisters aus Chartres, das für diesen Industriezweig ein Hauptsitz gewesen sein mufs: *Clemens vitrearius Carnotensis M.* Die Fenster der Sainte-Chapelle oder alten königlichen Palastcapelle in Paris find zwar durchgängig unter Benutzung der stark verwahrlosten Ueberreste restaurirt, aber mit soviel Stilgefühl, dafs uns heute das Innere dieses reizenden Bauwerkes eines der schönsten Beispiele mittelalterlicher Polychromie gewährt. Auch hier, in der höchsten Blütezeit der französischen Gothik unter Ludwig IX., ist immer noch die alte Anordnung mit kleinen Medaillons auf Teppichgrund beibehalten. Den Fenstern der Kathedrale Notre-Dame zu Paris ist es übler gegangen, da ihre Malereien schon im vorigen Jahrhunderte auf Wunsch der Geistlichkeit beseitigt wurden; nur die drei grofsen Rosen, namentlich die des Querhauses, deren wesentlich ornamentaler Behandlung die figürlichen Motive untergeordnet find, zeugen noch von der alten Herrlichkeit. Aehnlich, nur einfacher ist die Rose des nördlichen Kreuzarmes in Soissons gehalten. Dieselben Provinzen, welche die eigentliche Heimath des gothischen Stiles bilden, Isle de France, Champagne, Picardie, demnächst die Normandie, find auch vorzugsweise Sitze dieser Technik.

Andere französische Denkmaler.

Süden. Weiter südlich finden wir Schulen, deren Leistungen nicht völlig auf der Höhe der vorigen stehen; die Fenster in Sainte-Radegonde zu Poitiers, noch aus der Zeit Ludwigs des Heiligen, find bei der Verbindung von farbigen Darstellungen und Grisaillen nicht ganz harmonisch. Merkwürdig ist die Composition eines jüngsten Gerichtes, das zwischen den Speichen eines oberen Radfensters vertheilt ist. Aehnlich im Stile find die Fenster der Kathedrale von Limoges.

---

1) *P. P. Arthur Martin* et *Charles Cahier:* Monographie de la cathédrale de Bourges. 1. partie, vitraux du 13. siècle. Paris 1841—1844 fol. Hier auch, zum Vergleiche, Fenster aus Sens, Reims, Lyon, Salisbury, Strassburg, Freiburg.

2) *E. Hucher,* vitraux peints de la cath. du Mans, Paris 1865 fol.

3) Legendarische Fenster bei *Cahier*, Nouv. mél., décoration d'églises, Paris 1875.

Die franzöfifche Schweiz, zu Burgund gehörig, war, wie in der Baukunft, fo auch in der Glasmalerei von Frankreich abhängig, was die Rofe im füdlichen Kreuzarme der Kathedrale von Laufanne, das Einzige, was die Reformation dort übrig gelaffen hat, bekundet. Die im Mittelalter beliebte Darftellung des Zeit- und Weltkreifes, die wir auch fonft, in Miniaturen und befonders in italienifchen Mofaikböden, kennen gelernt, ift hier in das Fenfter übertragen. In centraler Anordnung erfcheinen die Monate, die Zeichen des Thierkreifes, Sonne und Mond, die Jahreszeiten, Paradiefesflüffe, Winde, die Fabelwefen, die man fich als Bewohner fremder Welttheile dachte[1]). Französische Schweiz.

In England enthalten befonders die Kathedralen von Salisbury, Lincoln, York Glasmalereien im entwickelten gothifchen Stile. England.

In Deutfchland find die Fenfter reinen Stiles aus der Gothik des 13. Jahrhunderts nicht häufig. Diejenigen im Chore der Elifabethkirche in Marburg, aus Fragmenten reftaurirt, find überwiegend ornamental[2]). In der Abteikirche zu Alpirsbach im Schwarzwalde find ein paar Refte von dem Mittelfenfter des gothifchen Chores übrig[3]). Von befonderer Schönheit find zwei Abtheilungen eines Fenfters aus der Stiftskirche zu Wimpfen im Thale, jetzt im Mufeum zu Darmftadt, mit Gegenüberftellung von Vorgängen aus dem Alten und dem Neuen Teftamente, wie mit dem aus dem Phyfiologus gefchöpften myftifchen Bilde des Löwen, der feine Jungen durch feinen Hauch belebt[4]). Die fchmalen Chorfenfter mit Heiligengeftalten in der St. Florentiuskirche zu Niederhafslach im Elfafs gehören noch der Zeit vor dem grofsen Brande im Jahre 1287 an[5]). Endlich ftammen einige unter den Fenftern des 1291 vollendeten Kreuzganges im Stifte Klofterneuburg bei Wien mit biblifchen und legendarifchen Scenen noch aus dem Abfchluffe diefer Periode[6]). Deutfchland.

Mit dem Anfange des 14. Jahrhunderts erfährt die Glasmalerei eine einfchneidende Wandlung des Stiles, die aber nicht von einer Veränderung der Technik, fondern von einem neuen decorativen Gefühle beftimmt wird. Der Augivalftil, der ganz von der Conftruction ausgeht und aus ihr heraus alle Formen entwickelt, hatte feine höchfte Ausbildung erreicht und fein Princip in vollfter Confequenz durchgeführt. Wie, abgefehen von dem Laubwerke, das nicht mehr organifch mit den architektonifchen Gliedern zufammenhängt, fondern bei völlig realiftifcher Behandlung nur wie ein äufserlich angehefteter Schmuck erfcheint, die gefammte Ornamentik des gothifchen Stiles nur eine Wiederholung der Conftructionsformen im Kleinen ift, fo gewann das gemalte Abbild diefer Architekturformen nun auch in der Decoration der Fenfter das Uebergewicht. Unter der Herrfchaft des bisherigen Teppichftiles hatte die Malerei des Fenfters zu deffen architektonifcher Theilung einen wohlthuenden 14. Jahrhundert. Neues Princip der Decoration. Architektonifche Gliederung.

1) *Rahn*, Schweiz S. 566, mit Abbildungen. Von den 61 Bildern nur 40 erhalten; vieles nicht Zugehörige, wenn auch Alte, eingeflickt.

2) *G. Moller:* Denkmäler der deutfchen Baukunft, fol., II. Taf. 16.

3) *R. Stillfried:* Alterthümer und Kunftdenkmale des erlauchten Haufes Hohenzollern, 2 Bde., Berlin 1859, 1867.

4) *F. H. Müller:* Beiträge zur teutfchen Kunft- und Gefchichtskunde, Taf. 18.

5) *Straub:* Analyfe des vitraux de l'ancienne collégiale de Haslach et de l'ancienne abbaye de Walbourg. Caen 1860.

6) Publicirt von *Camefina* im Jahrbuch der k. k. Centralcommiffion, II.

Gegenfatz gebildet und inmitten der emporftrebenden Gliederungen des ganzen Bauwerkes eine ruhige Fläche hergeftellt. Jetzt wurde diefe Anordnung verlaffen und durch einen architektonifchen Aufbau erfetzt. Im Untertheile des Fenfters bildete derfelbe Arcaden und Hallen, um die figürlichen Scenen oder Einzelgeftalten einzufchliefsen, die wefentlich auf diefe Stelle befchränkt blieben, dann wuchs er mit fchlanken Säulen, Strebepfeilern, durchbrochenen Spitzgiebeln und Fialen weiter in die Höhe, und nur hinter ihnen blieb die Teppichmufterung noch als Grund übrig (Fig. 111). Während in den Hintergründen bisher das dunkle Blau, das man Saphir nannte, vorwog, fpielt jetzt das Roth eine gröfsere Rolle.

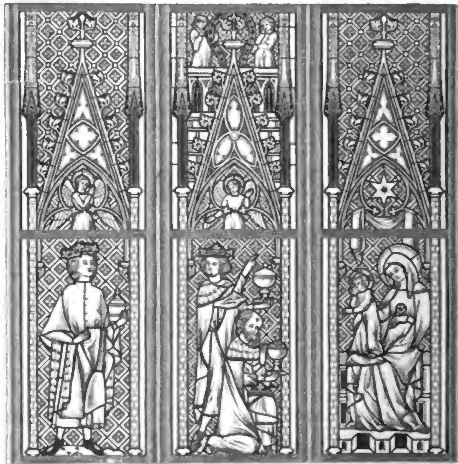


Fig. 111. Fenfter aus Königsfelden. Aus Rahn.

Kein franzöfifches Denkmal zeigt diefen Stil in fo eleganter und vollendeter Durchbildung wie die gegen 1320 eingefetzten Fenfter des Domchors in

Kolner Dom. Köln [1]). Hier behauptet fich zwar auch noch eine blofs teppichartige Mufterung in rein mufivifcher Behandlung und ohne Figuren in den unteren Fenftern, den Triforien, theilweife felbft in den Oberfenftern; daneben aber tritt das neue Princip in einer Entwicklung auf, die der folgerichtigen, fchönen, beinahe fchon auf die Spitze getriebenen Ausbildung aller Formen in dem Bauwerke felbft entfpricht. Die unteren Arcaden enthalten innerhalb diefer gemalten Architekturen die Könige von Israel, im Mittelfenfter aber die anbetenden

1) *Gailhabaud*, l'architecture et les arts qui en dépendent, II. — *F. Schmitz:* Der Dom zu Köln.

drei Könige vor der Madonna, und in den oberen Abtheilungen Halbfiguren aus dem Alten Teſtamente. Noch ſchöner iſt ein anderes Fenſter mit der Anbetung der Könige, auf welchem nur einer von dieſen im Hauptfelde vor Maria kniet, die anderen in beſonderen Niſchen ihren Platz haben. Die Haltung der Figuren iſt ruhig und edel, doch nicht mehr ſo feierlich wie bisher, die leiſe Neigung des Hauptes, das minder Strenge der Hauptmotive bezeichnen die Wandlungen der maleriſchen Auffaſſung; lebhafte Töne, beſonders ein leuchtendes Roth, überwiegen in den Gewändern, und zwar in gröſseren Maſſen, während die Schatten nur durch leiſe Schraffirung angegeben ſind; die gelben, beim Durchſcheinen des Lichtes golden ſtrahlenden Architekturen zeigen durch ihre Oeffnungen Hintergründe mit immer wechſelndem Muſter und ſind oben mit kleineren Geſtalten, farbigen Statuen, geſchmückt. Die Pfoſtentheilung des Fenſters ſelbſt wird oft ignorirt, man läſst ſie ruhig durch die Mitte der Hauptcompoſition und den dominirenden Giebel des gemalten Baues durchgehen. Aber ein richtiges Gefühl zeigt ſich darin, daſs dieſer immer noch in Einer Fläche bleibt, und daſs kein Verſuch einer perſpectiviſchen Darſtellung gemacht wird. Der wahrhaft angemeſſene Stil der Glasmalerei iſt hier wohl bereits verlaſſen, aber auf der neuen Bahn bewegen die Künſtler ſich noch immer mit einem verhältniſsmäſsig richtigen Gefühle.



Fig. 112. König Karl von der Provence. Glasbild aus Straſsburg. Nach Lasteyrie.

Straſsburger Münſter.

Verwandten Charakters ſind die meiſten Fenſter im Langhauſe des **Straſsburger Münſters**, wo eine zuſammenhängende cykliſche Decoration in Folge des Herſtellungsbaues unter Meiſter Erwin nach dem groſsen Brande von 1298 durchgeführt wurde. In dem nördlichen Seitenſchiffe wurde die Königsreihe fortgeſetzt, in den Oberfenſtern des Langhauſes erſcheinen in zwei Reihen Märtyrer, weibliche Heilige, Päpſte, Straſsburger Biſchöfe, lauter ſtattliche Figuren, oft, wie König Karl von der Provence, Sohn Kaiſer Lothars (Fig. 112), ſchon bewegter in der Haltung, manchmal mit gothiſch-unruhigen, doch ſchwungvollen Gewandmotiven und ſtets unter reichen Baldachinen. Die kleineren Fenſter der Triforien, meiſt erneuert, waren mit den Vorfahren Chriſti gefüllt. Das alte Princip wurde im ſüd-

lichen Seitenfchiffe mit Fenftern aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht mehr feftgehalten, indem hier erzählende Darftellungen aus der Gefchichte Marias und Chrifti ihren Platz fanden, denen fich weftlich ein noch fpäteres Fenfter, das wirr componirte und mittelmäfsig ausgeführte Jüngfte Gericht, anfchliefst. Auch die Reihe der oberen Darftellungen ift hie und da durch Späteres unterbrochen: durch das zweitheilige Fenfter mit dem Kampfe der Tugenden und der Lafter und das geringere, wenig erhaltene Urtheil Salomons, das ebenfo wie die Fenfter der Thurmhalle, die Werke der Barmherzigkeit und die Gefchichten der Genefis, erft in das 15. Jahrhundert fällt. Die im Jahre 1349 geweihte Katharinencapelle am füdlichen Seitenfchiffe enthält Apoftel und heilige Jungfrauen unter Baldachinen, die wohl als Arbeiten des Meifters *Johann von Kirchheim* angefehen werden können, da diefer gerade in einem Documente vom 10. März 1348 als Glasmaler des Münfters erfcheint.

Seligenthal. Ein Fenfter aus der Klofterkirche Seligenthal bei Landshut, jetzt im Baierifchen Nationalmufeum zu München, mit Paffionsfcenen, Heiligen und der Stifterin Prinzeffin Elifabeth († 1314 als Aebtiffin) wendet die architektonifche Umrahmung mit Mafs und Gefchmack an und läfst einfachen blauen oder rothen Grund hinter den Geftalten wechfeln [1]).

Königsfelden. Zu den fchönften Leiftungen diefer Zeit zählen dann die zwifchen 1324 und 1351 entftandenen Chorfenfter der Klofterkirche zu Königsfelden in der Schweiz, von denen acht noch vollftändig erhalten find [2]). In den meiften haben die legendarifchen Scenen, die Apoftelfiguren, die Stifterbilder noch nach alter Art in Medaillons ihren Platz gefunden, nur dafs der Teppichftil nicht mehr ganz in der früheren Reinheit und Gleichmäfsigkeit feftgehalten ift; in anderen, mit der Kindheitsgefchichte Chrifti (Fig. 111), und der Auferftehungsgefchichte, ift aber auch hier der Arcadenbau durchgeführt. Von den Kölner Fenftern find diefe durch eine reichere Eleganz der Figuren, eine mehr malerifche Auffaffung etwas unterfchieden. Manchmal tritt fogar der Verfuch auf, die Architektur fchon etwas über die Fläche hinaustreten zu laffen, den Fufsboden unter den Figuren auf vorfpringende Kragfteine zu fetzen. Die decorative Gefammtwirkung ift mufterhaft, das Gefetz rhythmifchen Wechfels ift gewahrt, in gegenüberftehenden Fenftern ift die Farbenftellung ftets die umgekehrte.

Niederhafslach. Ein ganz anderes Princip waltet in den Seitenfchifffenftern der Kirche zu Niederhafslach, die das Leben und Leiden Chrifti, das Marienleben, die Apoftelmartyrien, verfchiedene Legenden, auch die des heiligen Florentius, und den Kampf der Tugenden mit den Laftern enthalten. Hier ift die Eintheilung in Medaillons beibehalten, nur dafs diefelben nicht ein gleichförmiges Netz bilden, fondern meift central um ein gröfseres Hauptmedaillon geordnet find, das aus einer Abtheilung in die andere übergeht ohne Rückficht auf den durchfchneidenden Pfoften.

Andere deutfche Denkmaler. Was das Langhaus des Münfters zu Freiburg im Breisgau, die Katharinenkirche in Oppenheim, der Dom zu Regensburg enthalten, dann die fchönen

---

1) Alterthümer und Kunftdenkmale des bayerifchen Herrfcherhaufes. München 1853 f. fol.

2) Denkmäler des Haufes Habsburg in der Schweiz. Das Klofter Königsfelden. Gefchichtlich dargeftellt von *Th. v. Liebenau*, kunftgefchichtlich von *Wilh. Lübke* Herausg. v. d. Antiquar. Gefellfchaft, Zürich, 1867. 1 Band 4°, 1 Atlas Folio.

Glasbilder aus Regensburg im Baierifchen Nationalmufeum zu München erwähnen wir nicht mehr im Einzelnen. In Frankreich finden wir diefen architektonifchen Stil des 14. Jahrhunderts gelegentlich in den Kathedralen zu Beauvais, zu Evreux, noch häufiger aber in den gröfseren Domen des Südens, denen zu Limoges, Narbonne, Carcasonne. Damals verlor die Glasmalerei zugleich ihre wefentlich kirchliche Beftimmung und fetzte fich immer mehr in den Schlöffern und bürgerlichen Wohnhäufern feft[1]). (Frankreich im 14. Jahrh.)

In der erften Hälfte des 14. Jahrhunderts waren aber auch technifche Fortfchritte eingetreten. Zunächft hatte man neben dem Schwarzloth noch eine zweite Schmelzfarbe, mit der fich auf Glas malen liefs, gefunden, das Silbergelb, das in mäfsiger Anwendung auch fchon in Königsfelden vorkommt. Da man aufserdem jetzt die technifche Fähigkeit befafs, gröfsere Glastafeln als früher herzuftellen, konnte man das bisherige wefentlich mufivifche Verfahren fallen laffen, wenn man nur grau in grau, mit kräftiger Schattirung und aufgefetztem Gelb malte. Beifpiele find das im Jahre 1329 von dem Canonicus Thierry geftiftete Fenfter in der Kathedrale von Chartres, und dasjenige mit dem knieenden Stifter Bifchof Giefroy, offenbar Geoffroy III. de Faé (1334—1340), in der Kathedrale von Evreux[2]). Die Wirkung ift dann aber zu plaftifch und nicht fo harmonifch. (Technifche Fortfchritte.) (Grifaillen.)

Im 15. Jahrhundert wurden noch andere technifche Vortheile gewonnen, befonders eine dritte Farbe, ein Fleifchton, welcher der Modellirung der Köpfe zu gute kam. Dazu kam die Erfindung der Ueberfanggläfer. Hatte man fchon früher verftanden, eine rothe Glastafel über eine farblofe zu legen, fo erreichte man jetzt eine weit gröfsere Mannigfaltigkeit durch Doppelgläfer von verfchiedener Farbe, man fchliff ferner die obere Tafel ftellenweife aus, füllte fie dann mit gefchmolzenem Glafe von anderer Farbe und verftand endlich auch, einer Glastafel beiderfeits dünne Schichten von verfchiedener Farbe anzufchmelzen. (15. Jahrhundert.) (Ueberfanggläfer.)

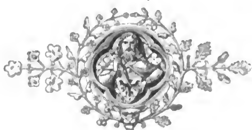
Diefe technifchen Fortfchritte entfprechen jetzt einem entwickelten malerifchen Gefühle; die Tafelmalerei übte ihren Einflufs auf die Glasmalerei, die nicht mehr einfah, dafs ihr eine ganz verfchiedene Aufgabe zufalle. Man fcheute nicht mehr den Figurenreichthum in der Compofition, die Abftufung der Pläne, den Verfuch perfpectivifcher Darftellung in der Architektur, während das alte Syftem der Randverzierung mehr und mehr zurücktrat. Diefer Periode gehört bei weitem die Mehrzahl aller Glasmalereien an, die wir in den verfchiedenen Ländern befitzen. So trat die Glasmalerei in das neue Kunftleben des 16. Jahrhunderts ein, fchritt technifch noch immer fort, lernte die Anwendung des Diamantes zum Schneiden des Glafes, fand neue Schmelzfarben und reproducirte gefchickt die Erfindungen der Maler, unter denen oft Meifter erften Ranges für fie zeichneten. Aber das Gefühl für den eigenthümlichen Stil, welchen diefe Technik verlangt, war jetzt verloren. In den Städten der deutfchen Schweiz blühte die Cabinetsmalerei, welche Wappenbilder mit Heiligen oder mit profanen Geftalten als Schildhaltern zum Schmucke von Kirchen, Rath- und Zunfthäufern anfertigte und fogar nach den Vifirungen (Malerifcher Stil.) (16. Jahrhundert.)

---

1) Zahlreiche urkundliche Notizen bei *De Laborde*, Les ducs de Bourgogne.

2) Ausser *Lasteyrie* auch *Labarte* Taf. 96.

eines *Holbein* arbeitete. In Belgien entftanden Riefenfenfter mit einheitlichen Compofitionen unter grofsen, perfpectivifch aufgefafsten Renaiffancehallen, aber ohne Rückficht auf die Gliederung des Fenfters felbft und auf die Architektur des Raumes, wie jene Prachtftücke in der Kathedrale Sainte-Gudule zu Brüffel nach der Erfindung *Bernards van Orley.* Die Compofitionen mögen malerifche Meifterwerke fein, die Beherrfchung der Technik mag die höchfte Anerkennung verdienen, aber das Verftändnifs für den künftlerifchen Stil der Glasmalerei ift hier erlofchen und wurde auch noch nicht wiedergewonnen trotz aller Verfuche in der Wiederbelebung der Technik, auf welche unfere Zeit fich etwas zu gute thut.



DRITTER ABSCHNITT.

Wandmalerei, textile Kunst, Tafelmalerei.

A. Fufsböden, Wandbilder, Teppiche.

In demfelben Mafse, in welchem fich unter der Herrfchaft des gothifchen Stiles die Glasmalerei immer glänzender entwickelt und in der farbigen Decoration des Inneren nach Umfang und Wirkung die Hauptrolle fpielt, treten die anderen decorativen Techniken gegen fie zurück. In der Verzierung des Fufsbodens hat die Mofaik einer befcheideneren Technik Platz gemacht, die kaum mehr als eine malerifche gelten kann: der Eindrückung von Figuren und Muftern in weichen Ton und der Ausfüllung diefer Vertiefungen mit mehrfarbiger Erde. Wir müffen von der Berückfichtigung diefer Arbeiten abfehen, mögen fie nun, wie der Fufsboden des Capitelfaales in Saint-Pierre-sur-Dive (Calvados) [1]), rein ornamental fein oder, wie der in einer Capelle der Kathedrale von Saint-Omer, figürliche Darftellungen aus dem alten Stoffgebiete, freie Künfte, Monate, Thierbilder, enthalten [2]). Fufsbodenverzierung.

Der Wandmalerei wurde in den grofsen Schöpfungen des gothifchen Stiles mit der gänzlichen Aufzehrung der Wände durch emporftrebende Gliederung der Raum zu freier Entfaltung entzogen. Einzelne Refte find auch in Frankreich noch übrig, wie die in der Kathedrale von Tournus, aus dem 13. und 14. Jahrhundert [3]), aber im ganzen ift die Malerei jetzt überwiegend decorativ, fie dient der reichen Polychromie des Inneren, indem fie die Schäfte ornamental verziert, die Capitelle und Gewölberippen vergoldet, die Rückwand der Arcaturen mit Teppichmuftern fchmückt. Wandmalerei.

In England wurde die Wandmalerei feit Heinrich III. (1216—1272) eifrig vom Hofe aus gepflegt und zur Decoration von Capellen, Sälen und Gemächern herangezogen [4]). Uns find manche urkundliche Nachrichten, auch England.

---

1) Holzfchnitt bei *De Caumont*, Abécédaire, architecture religieuse, 5. édition, S. 504.

2) *Gailhabaud*, L'architecture etc. II; *Didron*, Annales archéol. XII, S. 137.

3) Publicirt in den Archives de la commission des monuments historiques.

4) Das wefentliche Material, nach *Vertue's* Collectaneen, bei *Horace Walpole*: Anecdotes of painting in England, new edition . . . by R. N. Wornum, 3 vol. London 1849. — *Ch. Eastlake*, Materials for a history of oil painting, I, 552. — Vgl. *Schnaafe*, V, S. 538 u. VI, S. 546.

einige Künftlernamen erhalten, die Werke felbft aber find bis auf Unwichtiges zugrundegegangen, und zwar das Gemalte Zimmer (Painted Chamber) in Weftminfter aus Heinrichs III. Zeit ebenfo wie die wichtigfte Leiftung des 14. Jahrhunderts, die unter Edward III. in der Stephanscapelle ebendafelbft während der Jahre 1350—1358 ausgeführten Malereien. Von diefen geben feit ihrer Zerftörung im Jahre 1834 nur noch ältere Aufnahmen [1]) einen Begriff. Innerhalb einer gemalten Architektur waren Engel, Heilige, Scenen aus der Kindheit Chrifti, die Gefchichten von Hiob und Tobias, endlich das ganze

Fremde Künftler.

königliche Haus dargeftellt. Die Auffaffung bewegte fich zwifchen den Extremen gewaltfamer Bewegung und füfslicher Zierlichkeit. Unter den Künftlern, die erwähnt werden, kommen neben Engländern auch Fremde vor, Italiener, wie im 13. Jahrhundert *Willielmus Florentinus*, Deutfche und Franzofen. Die beiden wichtigften Tafelgemälde, die während des 14. Jahrhunderts in England entftanden und uns erhalten find, rühren von italienifcher und zwar wahrfcheinlich von fienefifcher Hand her: das grofse, neuerdings von feinen Uebermalungen wieder befreite Bildnifs Richards II. in ganzer Figur, aufbewahrt in der Deanery zu Weftminfter [2]), und das Diptychon deffelben Königs in Wilton House (Sammlung des Earl of Pembroke) [3]).

Deutfchland.

In Deutfchland find die Refte der Wandmalerei erheblich zahlreicher als in anderen Ländern dieffeits der Alpen. Die derbe Behandlung und breite Vortragsweife, welche die deutfchen Maler diefer Periode anfangs fogar in den Miniaturen zeigen, ift für die decorative Malerei beffer am Platze. Wenn in gröfseren Domen franzöfifchen Stiles, wie im Kölner, für Bilder auch kaum andre Stellen als die Chorfchranken übrig blieben, fo gewährten doch folche Kirchen, in denen das franzöfifche Princip minder ftreng durchgeführt war, noch eher die erforderlichen Flächen für Malereien, etwa an den gefchloffenen unteren

Technik.

Wänden des Querhaufes. Auch die Kappen des Gewölbes wurden öfter mit figürlichen Darftellungen gefchmückt. Dabei wurde freilich oft eine Technik angewendet, welche die Bilder einem fchnellen, ficheren Untergange preisgab: die Malerei auf Quadern ohne Bewurf. Eher konnten fie fich da erhalten, wo ein beworfenes Bruchfteinmauerwerk die Unterlage bildete, und daher find die Ueberbleibfel in kleineren ländlichen Kirchen, Kreuzgängen, Capellen, Schlöffern und Bürgerhäufern am häufigften.

Mafs der Bedeutung.

Es kann der Topographie und Kunftgefchichte beftimmter Orte und Landfchaften überlaffen bleiben, auf das Einzelne einzugehen, das trotz Verwitterung und Uebertünchung auf uns gekommen ift, denn die allgemein kunftgefchichtliche Bedeutung diefer Arbeiten ift meift eine höchft befcheidene. Der Charakter kirchlicher Feierlichkeit und erhabener Strenge, welchen die Wandmalerei romanifchen Stiles erreicht hatte, tritt jetzt bei der weicheren Bildung, der Neigung zum Zierlichen zurück. Ein ftärkerer Ausdruck der Empfindung kann bei der fchlichten, decorativen Behandlung nicht hinreichend zur Geltung kommen. Die leifen Anfänge realiftifcher Auffaffung, die fpäter

1) Some account of the collegian chapel of St. Stephen Weftminfter publ. by the Society of Antiquarians, 2. edit. London 1811.

2) *George Scharf*: Observations on the Westminster Abbey Portrait of King Richard II, Fine arts Quarterly Review, 1867, mit Abbildung.

3) *Waagen*: Treasures, III S. 150. Geftochen, doch nicht charakteriftifch, von *Wenzel Hollar*.

im 14. Jahrhundert dazukommen, trüben nur die Einheit des Stiles, da fie nicht entfchieden genug find, einen neuen Stil herbeizuführen. Die Behandlung zeigt ebenfalls keine neuen Seiten. Bei einfacher Compofition, regelmäfsigem Fefthalten nur Eines Planes ohne perfpectivifche Verfuche, bei zu weicher, fliefsender Gewandung, geringer Modellirung und fchnellfertiger Ausführung durch verfchiedene Hände nach der Vorzeichnung des Meifters ift fie immer nur eine handwerksmäfsige.

Die Refte aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts find fpärlich. Im Chore der Kirche zu Brauweiler erblickt man oben die Spuren eines Jüngften Gerichtes, unten eine Reihe aufwärts zeigender Königsgeftalten mit Schriftbändern in gothifchen Umrahmungen [1]). Die Verhältniffe find geftreckt, die Motive der Haltung wie der Gewänder weich, die emporweifenden Geberden fchon faft affectirt. Dem Schluffe des Jahrhunderts gehören die Wandbilder aus der Gefchichte des Daniel in dem Kreuzgang zu Rebdorf in Baiern an, jetzt abgenommen und auf 13 Tafeln im Baierifchen Nationalmufeum zu München [2]). Häufiger find Malereien aus dem 14. Jahrhundert. Ein untergegangenes Werk, das uns aber durch Zeichnungen und gute Publicationen [3]) zugänglich geblieben, mufs auch jetzt noch gewürdigt werden: die Wand- und Deckenbilder in der Deutfchordenskirche zu Ramersdorf im Siebengebirge. Die fchöne kleine Capelle im Uebergangsftile wurde, als fie abgebrochen werden mufste, auf dem Friedhofe zu Bonn wiederaufgebaut, aber die Bilder, noch aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, konnten nicht gerettet werden. Die Wände in der Chornifche enthielten die Kindheitsgefchichte Chrifti; an den Langhauswänden waren einzelne Heilige und Fragmente der Paffion zu fehen. Am Chorgewölbe (Fig. 112) war Gott Vater (1) mit vier fymbolifchen Thieren in den Seitenfeldern (2—5) kenntlich, während im Langhaufe die vier Kappen jedes Kreuzgewölbes im Mittelfchiffe ein zufammenhängendes Ganzes bildeten, und von den rechteckigen Kreuzgewölben der Seitenfchiffe immer nur die öftlichfte Kappe mit figürlichen Darftellungen verfehen war. Die Bilder im mittleren Gewölbequadrat dem Chore zunächft waren fchon vor dem Abbruch zu Grunde gegangen, fie werden fich aber auf Chriftus bezogen haben, denn die entfprechenden Seitenfchifffelder enthielten die Auferftehung (9) und die Himmelfahrt (10). Das Mittelgewölbe des nächften Joches ftellte die Krönung der heiligen Jungfrau dar (11), ihr zu

Refte aus dem 13. Jahrh. Brauweiler.

Rebdorf.

14. Jahrh.

Ramersdorf.

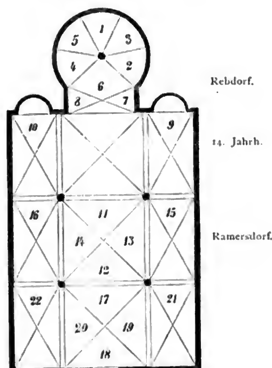


Fig. 112. Capelle zu Ramersdorf.

1) *E. aus'm Weerth*: Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden. — Probe bei *Schnaafe* V, S. 513.

2) *Sighart* S. 340 mit Abbildung.

3) *E. aus'm Weerth*, a. a. O. — Durchzeichnungen u. f. w. im Kupferftichcabinet zu Berlin.

Füſsen den Sieg des Erzengels Michael über den Drachen (12), ſeitwärts holde muſicirende Engelgeſtalten (13, 14, vgl. Fig. 113). In den Seitenſchiffen befanden ſich die Heiligen Eliſabeth und Katharina (15, 16). Das weſtliche Gewölbequadrat, dem Eingange zunächſt, zeigte den richtenden Chriſtus (17), unter ihm Engel mit Poſaunen und erwachende Todte (18) ſeitwärts (19, 20) die Seligen, denen ein Engel die Pforte des Paradieſes öffnet, und die Verdammten, die ein Engel mit dem Schwerte zurücktreibt, während der Teufel, eine wilde Beſtie, auf ſie losſpringt. Unter den Seligen erblickte man zwar einen Biſchof, doch ſonſt nur Handwerker mit ihren Werkzeugen und einen Bauer mit dem Dreſchflegel, unter den Verdammten aber einen König, zwei vornehme Damen, einen Mönch, ein paar Nonnen (Fig. 114). Mit dieſen



Fig. 113. Engel aus Ramersdorf. Nach E. aus'm Weerth.

beiden Bildern ſtanden die in den Seitenſchiffen in unmittelbarem Zuſammenhange: die Seligen im Schoſse Chriſti (21) und die Sünder im Schoſse des Satan (22). Alle Gewölbebilder hoben ſich von blauem Grunde mit goldenen Sternen ab. Die Compoſitionen, immer nur aus wenigen Figuren beſtehend, entfalteten ſich klar, in reinem Fluſs der Linien, die Schlankheit der leiſe gebogenen Geſtalten war doch nicht übertrieben, die Glieder waren ſchmächtig, aber in den Bewegungen anmuthig, die Gewänder breit, die Köpfe klein, doch von gefälligem Oval. Man fühlte ſich mehr an die franzöſiſchen Arbeiten der Zeit als an die derberen deutſchen Miniaturen erinnert.

Chorſchranken. Kölner Dom.

Noch ſtärker tritt die Neigung zum Weichen und Sentimentalen in den Malereien des Kölner Domchores zu Tage, die wahrſcheinlich bald nach der Weihe dieſes Bautheiles (1322) entſtanden ſind [1]). Die abſchlieſsende Mauer

1) Abbild. bei *E. Förſter*, Denkmale B. VII, und farbig bei *Schmitz*, Der Dom zu Köln. Holzſchnitte bei *Schnaaſe* VI, 386. Copien und Durchzeichnungen im Kupferſtichcabinet zu Berlin.

gegen das Langhaus, die, obwohl nur ein provisorischer Bau, doch mit Gemälden geschmückt war, ist gefallen, die Engel in den Zwickeln über den Arcaden sind durch neue ersetzt, aber von den Bildern an Aussen- und Innenseite der Chorschranken sind noch Ueberbleibsel erhalten, wenn auch verdeckt: Scenen aus der Legende des Petrus, des Papstes Sylvester, der Madonna in schöner gothischer Arcadentheilung und zahllose Drôleries, wie diejenigen der Bilderhandschriften, im teppichartigen Grunde über den Arcaden und im unteren Inschriftenfriese.

Verwandte Arbeiten finden wir vielfach am Oberrhein. Das Elsass weist zahlreiche Reste auf, in der Dominicanerkirche zu Gebweiler, in der Dorfkirche zu Rosenweiler bei Rosheim, im Querhause der Stiftskirche zu Elsass.



Fig. 114. Aus dem Jüngsten Gerichte, Ramersdorf. Nach E. aus'm Weerth.

Weissenburg, wo die Passion und die Werke der Barmherzigkeit dargestellt sind. Hier, dem Chore zunächst, kommt auch das Riesenbild des Christophorus vor, das in jener Zeit häufig dargestellt wurde mit Rücksicht auf den Volksglauben, dass jeder an dem Tage, wo er ein solches Bild gesehen, vor unbussfertigem Tode sicher sei. Die Krypta des Baseler Münsters enthält an ihren Schweiz. Gewölben die Geschichte Marias, die Kindheitsgeschichte Christi und legendarische Darstellungen [1], die Kirche zu Cappel in der Schweiz in den beiden Capellen seitwärts vom Chore einen Fries mit einzelnen Heiligen, die an einer Stelle durch den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes unterbrochen werden. Der besterhaltene und umfangreichste Cyclus von Wandbildern in der Schweiz ist neuerdings (1877) in der Kirche zu Oberwinterthur aufge- Oberwinterthur.

1) Mittheilungen der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Neue Folge I. *A. Bernoulli:* Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel, mit 7 Taf. in Farbendruck, Basel 1878.

deckt worden. Er ift um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu fetzen. Das Hauptfchiff war in feiner ganzen Ausdehnung bemalt, felbft die Unterfichten der Archivolten waren theils ornamental, theils mit Heiligenfigürchen decorirt. Die Bilder zerfallen in drei Claffen: Einzelfiguren von Heiligen unter Tabernakeln in den Zwickeln der Arcaden; darüber jederfeits ein langer Streifen mit Darftellungen aus der Legende des Patrons St. Arbogaft und aus der Kindheitsgefchichte Chrifti, abwechfelnd auf blauem und auf rothem Grunde; zuoberft, zwifchen den Fenftern, lebensgrofse Geftalten der Apoftel und gegenüber heiliger Frauen und Jungfrauen, alles in derber Ausführung, aber in einem anmuthigen Stile und mit lebenswahren Zügen [1]). In Schwaben find namentlich die Capelle zu Kentheim, dann die 1380 geftiftete Veitscapelle zu Mühlhaufen am Neckar zu erwähnen [2]), in Baiern einige Refte im Dome zu Freifing. Diefen Arbeiten entfprechen in ihren Charakter die Wandbilder aus der Georgslegende in einem Gemache des Schloffes Neuhaus in Böhmen, vom Jahre 1338 datirt und, dem künftlerifchen Charakter wie der Sprache der Infchriften nach, oberdeutfch [3]). Die Legende felbft geftattete, aus ihrem Stoffe eine naive Schilderung ritterlichen Lebens zu machen. Von anderen Wandmalereien in Böhmen wird erft fpäter, bei zufammenhängender Behandlung der Prager Schule, die Rede fein. Im deutfchen Nordoften ftehen die Gewölbemalereien in der Marienkirche zu Kolberg als vereinzeltes Beifpiel da.

Schwaben. Böhmen. Neuhaus. Norddeutfchland. Kolberg.

Todesbilder.

Wie die ritterliche Sitte, fo nimmt auch die religiöfe Gefinnung während des 14. Jahrhunderts ausfchweifende Formen an. Ein üppiges und genufsfrohes Gefchlecht wurde durch Kriegsnoth, Gewaltthaten, Peft und Hungersnoth immer von neuem aus feinem Sinnentaumel aufgefcheucht, glaubte in dem Unglück Gottes ftrafende Hand zu erkennen und wurde in eine düftere Askefe getrieben. Die Seelenangft fuchte ihr Heil in der Zerknirfchung, die religiöfe Inbrunft fteigerte fich in den Gemüthern und fchlug in den wahnwitzigen Fanatismus der Geifslerfahrten oder der Tanzwuth um. Die Vorftellung von der Vergänglichkeit alles Irdifchen und der Eitelkeit aller Dinge überwältigte die Gemüther. Die Schreckniffe des Todes, des ftündlich drohenden, unentrinnbaren, wurden ein Lieblingsgegenftand der Dichtung und gingen, ähnlich wie die Stoffe der Thierfage oder der ritterlichen Epen, von der Poefie in die Malerei über. [4]).

Die Perfonification des Todes lebte längft in der Dichtung und in der Phantafie des Volkes. Er erfcheint als ein gewaltiger Dämon, den Gott über alles, was da lebt, eingefetzt, als ein König, der gewappnet auszieht und feine Schaaren fammelt, als der Schnitter des Feldes, als der Vogt, der vor feinen Richterftuhl lädt. Am Schluffe des 14. Jahrhunderts wurde diefe Auffaffung noch einmal auf das grofsartigfte in einem deutfchen Profawerke, dem »Ackermann aus Böheim« (1399) niedergelegt. Er tritt hier als Herr auf, der von fich

1) *R. Rahn:* Die neu entdeckten Wandgemälde in der Kirche zu Oberwinterthur. Anzeiger für fchweizerifche Alterthumskunde.

2) *Grüneifen* im Kunftblatt 1840, Nr. 96 ff.

3) Herausgegeben von *Wocel* in den Denkfchriften der kaiferl. Akademie der Wiffenfchaften, Wien, X, 1859; auch feparat.

4) *W. Wackernagel:* Der Todtentanz. Kl. Schriften I. 302. *Francis Douce:* The dance of death, London 1833. *E. H. Langlois:* Essai hist., phil. et pittoresque sur les danses des morts, Rouen 1852.

selbst mit „wir", im Plural der Majestät, redet, in vornehmer Ironie dem antwortet, der ihn zur Rede stellt, und wie ein Fatum über den Menschen waltet. Hier berichtet der Tod an einer Stelle, dass er in Rom an einer Wand gemalt zu sehen sei, auf einem Ochsen reitend. Diese Darstellung haben wir bereits in einer Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts kennen gelernt [1]). Unterdessen aber hatte schon die Personification des Todes in Literatur und bildlicher Darstellung eine andere Form angenommen; statt eines Todes erscheint eine Mehrheit von Todten, die den Lebenden als ihre eigenen Spiegelbilder gegenübertreten. Bis in das 13. Jahrhundert geht die französische Dichtung: Das Gespräch zwischen den drei Todten und den drei Lebenden (Les dis des trois morts et trois visz) zurück. Jene erscheinen den Lebenden um ihnen vorzustellen: „Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr," und daran knüpft sich dann die fromme Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Bilder dieses Inhaltes sind uns schon in Handschriften des 14. Jahrhunderts entgegengetreten [2]), kommen aber auch in Wandmalereien derselben Zeit vor, wie zu Ditchingham und zu Hastings in England [3]), in Deutschland aber in der Thurmhalle der Kirche zu Badenweiler [4]). Während die übrigen Theile des Raumes mit religiösen Bildern decorirt waren, nahm diese Darstellung die Nordwand ein, auf einfarbigem Grunde und mit höchster Einfachheit der Motive. Die drei Könige scheinen sich den Todtengestalten gegenüber, nach dem feinen Ausdruck Lübke's, sanft ablehnend zu verhalten. Die künstlerischen Eigenthümlichkeiten des 14. Jahrhunderts, die milden, schüchternen Köpfe, die sanften Bewegungen, der fliessende Faltenwurf, treten deutlich hervor, und ebenso ist die Tracht dieser Zeit in modischem Geschmack, mit den halbgetheilten, sogenannten Miparti-Kleidern kenntlich. Eine Darstellung desselben Gegenstandes, auf welcher die Todten gekrönt sind, die Lebenden zu Pferde und mit Gefolge erscheinen, kommt in der Hauptkirche zu Zalt-Bommel in der Provinz Geldern vor [5]). Die eigentlichen Todtentänze sind dagegen erst später nachweisbar.

Die drei Todten und die drei Lebenden.

England.

Badenweiler.

Niederlande.

Immer wieder brach aber neben dem düsteren Bangen die kecke Lebenslust der Zeit, ihre sorglose Ueppigkeit, Sinnlichkeit und Festlust hervor. Ein besonderes Interesse gewährt in dieser Hinsicht, wie die Illumination der Handschriften von ritterlichen Dichtungen, so auch der Wandschmuck der ritterlichen Behausungen, Burgen, städtischen Patricierhäuser. Niemals ward hier auf die Wandmalerei verzichtet, sobald nicht der kostbare Teppichschmuck vorgezogen wurde, und auch das Stoffgebiet der Bilder war ein eigenthümliches. Aus den Schilderungen Chaucer's geht hervor, dass es in England, wo diese Decoration der Burgen nicht minder üblich war, keine Lady gegeben, die nicht Bilder von Reitern, Falken und Hunden an der Wand gehabt, und in dem Gedichte „The assemble of soules" werden Bilder von Helden und

Burgen und Häuser.

1) Vgl. oben S. 351.

2) Vgl. S. 353. 365.

3) Archaeological Journal 1848 S. 69 f. Abbildungen.

4) Schlecht erhalten; entdeckt von *Lübke;* vgl. dessen Aufsatz: Allgemeine Ztg., Beilage, 1866 Nr. 265 f. (23. u. 24. September).

5) Michiels, Histoire de la peinture flamande. 2. édit. II, S. 419.

Heldinnen aus dem Alterthume fowie aus der Liebesgefchichte von Triftan und Ifolt erwähnt.

Ulm. Ehinger Hof. Refte folcher Malereien, zu welchen die ritterliche Dichtung den Stoff geliefert, enthält der Ehinger Hof, ein Patricierhaus in Ulm. Anderes in Häufern zu Conftanz und Winterthur ift untergegangen und nur durch Nachbildungen oder Befchreibungen bekannt. Noch find aber, wenn auch in verwahrlostem Zuftande, die Wandmalereien in Schlofs Runkelftein bei Bozen [1]) übrig, wahrfcheinlich aus der Zeit einer Erneuerung der Burg, als diefelbe im Jahre 1391 in den Befitz der Brüder Vintler übergegangen war. Ein Gemach zeigt Herren und Damen höfifchen Standes bei Reigen und Ballfpiel. In einem anderen fitzen oder ftehen, je zu dreien, die gröfsten heidnifchen Helden Hector, Alexander, Cäfar, die jüdifchen Helden Jofua, David, Judas Maccabäus, die beften chriftlichen Könige Artus, Karl der Grofse, Gottfried von Bouillon, die beften Ritter Parcival, Gawan, Iwein, die drei edelften Liebespaare Wilhelm von Oefterreich mit Aglei, Triftan und Ifolt, Wilhelm von Orléans und Amelei, hierauf die drei beften Schwerter in der Hand der Recken, die fie führen: Dietrich von Bern mit Sachs, Sigfrid mit Balmung, Ditlieb von Steier mit Welsung; die drei ftärkften Riefen Asperan, Otnit, Struthan, die drei ungeheuerften Weiber Hilde, Vodelgart, Frau Rachin. Beffer als alles Uebrige find dann aber die einfarbig grün mit weifsen Lichtern ausgeführten Bilder aus Gottfried's Triftan und Ifolt in einem Saale, reiche Gruppen, die fich ungezwungen aneinander reihen bei leichter Andeutung der Scenerie durch Landfchaft und Gebäude, in der Handlung aber etwas läffig und unentfchieden. In der gleichen Technik waren die kaum mehr kenntlichen Kaiferbilder in der unteren Laube gemalt. Endlich fchliefst fich in einem anderen Gemache noch ein Bildercyklus aus dem Gedichte von Garel im blühenden Thale an. Ein Gefchlecht, deffen Phantafie von der Dichtung genährt und mit ihren Geftalten vertraut war, wollte deren Gegenftände, Ritterleben, Minne, Kriegsthaten, Kurzweil, dörperlichen Scherz, im eigenen Haufe täglich vor Augen haben.

Runkelftein.

Teppiche. Die gleichen Gegenftände kehrten dann auch in der textilen Kunft wieder. Niederdeutfche Teppiche des 14. Jahrhunderts mit Darftellungen aus Triftan und Ifolt find im Dome zu Erfurt [2]), im Klofter Wienhaufen (Hannover) [3]) erhalten. Eine grofse Folge geftickter Teppiche in farbiger Wolle auf Leinwand befindet fich im Rathhaufe zu Regensburg. Eine Reihe enthält auf rothem Grunde mit phantaftifchen Thieren Medaillons mit Minnefcenen: das Paar auf der Jagd; den Cavalier und die Dame, die fich gegenfeitig Kronen und Herzen fchenken; die Frau Minne, die auf den Liebenden ihren Pfeil abfchiefst oder ihn an den Haaren zauft; das belaufchte Stelldichein Triftans und der Ifolt [4]). Ein anderer Teppich ftellt die Burg der Tugenden dar, gegen

---

1) *J. V. Zingerle*, Fresken-Cyclus des Schloffes Runkelftein bei Bozen, gez. von *J. Seelos*. Innsbruck (1859). Eine neue Aufnahme ift von der k. k. Centralcommiffion gemacht worden.

2) *A. v. Eye*, Anzeiger f. Kunde d. d. Vorzeit, 1866, 14 ff. mit Abbildung. Vgl. *H. Lambel* in der Germania XI, S. 493

3) *Mithof*, Archiv für Niederfachfens Kunftgefchichte, II. 6.

4) *Sighart*, S. 414; *Hefner-Alteneck*, Trachten, Tf. 100; vgl. Germania, 1878. S. 276.

welche die Laster, auf verschiedenen Thieren reitend, zu Felde ziehen. Ein Lieblingsgegenstand war ferner auch der Sturm auf die Minneburg (Nürnberg, German. Museum). Malereien in Leimfarbe auf Leinwand, wie sie häufig als Ersatz für Teppiche angefertigt wurden, haben sich dagegen wegen der Flüchtigkeit der Technik nicht als dauerhaft erwiesen.

Kirchliche Stickereien.

Auf einer höheren künstlerischen Stufe stehen allerdings gewöhnlich die Stickereien zu kirchlichen Zwecken. Manche Arbeiten des 14. Jahrhunderts zeigen neben gröfster Sorgfalt der Ausfuhrung in Plattstich eine gesteigerte malerische Behandlung, welche eine feine Abstufung der Töne und eine wirkungsvolle Schattirung erreicht, so dafs der Gesammteindruck an denjenigen gleichzeitiger Miniaturen erinnert. Von hervorragender Bedeutung sind das Antependium im Domschatze zu Salzburg mit zwanzig Darstellungen aus dem Evangelium und Prophetenbrustbildern in Nebenfeldern [1]. Ferner das Antependium aus der Stadtkirche zu Pirna im Museum vaterländischer Alterthümer in Dresden mit der Krönung Marias und zehn Heiligengestalten unter schlanken gothischen Arcaden auf gemustertem Grunde. Die Zartheit der Motive und die Sinnigkeit des Ausdruckes stehen auf der Höhe der Epoche [2].

B. Die Tafelmalerei.

Ausbildung der Tafelmalerei.

Unterdessen hatte sich die Tafelmalerei mehr und mehr entwickelt. Sie entsprach den künstlerischen Ansprüchen der Zeit, indem sie höhere Durchbildung und feineren Ausdruck in den Köpfen erlaubte. Abgesehen von den reinen Handwerksarbeiten, bemalten Schilden, Bannern, Möbeln, welche zunachst Sache der Schilder waren, aber auch häufig den Malern, sobald sie im Dienste der Fursten standen, zufielen [3], wurden seit Mitte des 14. Jahrhunderts häufiger als früher Altartafeln für Kirchen hergestellt. Der Altar war ursprünglich nur ein steinerner Tisch (mensa) gewesen, durch Antependien verkleidet und häufig von einem Baldachin (ciborium) überbaut. Später, als die Aufstellung kostbarer Reliquiarien auf den Altären immer allgemeiner wurde, kam eine Rückwand von mäfsiger Höhe als Gehäuse oder Untersatz für solche Gegenstände in Gebrauch. Ein solcher Auffatz konnte beweglich sein, in edlen Metallen ausgeführt, oder unbeweglich und architektonisch ausgebildet, in Stein; endlich, als Ersatz für Arbeiten der ersten Gattung, in Holz und bemalt. Er besteht dann aus einer Anzahl von Tafeln in architektonischer Umrahmung und bildet ein Triptychon, wenn er dreitheilig, ein Pentaptychon, wenn er fünftheilig ist. Mitunter wurden die Flügel auch beweglich, als Schutzdeckel des Mittelstückes, gebildet. Die Behandlung solcher Werke mit Bildern auf goldenem Grunde, während bei Wandbildern noch der blaue Grund herrschte, und innerhalb reich geschmückter, vergoldeter Rahmen liefs immer

Altartafeln.

1) Publicirt von *G. Heider* in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, VII. 1862, S. 29. Vgl. im Uebrigen das erwähnte Werk von Bock: Gesch. d. liturg. Gewänder.

2) Abbildung bei *H. W. Schulz* u. *G. Klemm:* Fuhrer durch das Museum des kgl. Sächsischen Vereins zur Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer im kgl. Palais des grofsen Gartens. Neue Ausgabe von *F. L. Bösigk.* Dresden 1858. — Wiederholt: Zeitschrift für bildende Kunst, IV., zu S. 280.

3) Material bei *Comte de Laborde:* Les ducs de Bourgogne.

noch eine Goldfchmiedsarbeit mit emaillirten Figuren als eigentliches Vorbild erkennen. Eines der früheften und fchönften Beifpiele folcher Altarauffätze ift derjenige in der Weftminfter-Abteikirche zu London, ehemals ohne Zweifel auf dem Hochaltar, jetzt im füdlichen Seitenfchiffe und zur Hälfte verdorben. Er entfpricht völlig den franzöfifchen Arbeiten vom Anfange des 14. Jahrhunderts und befteht aus einer reichen Holztäfelung in mehreren Abtheilungen mit plaftifcher Decoration und Vergoldung fowie Malereien auf einem aufgeklebten Leinwandgrunde: den Geftalten von Chriftus, Maria, den Apofteln Johannes, Petrus und Paulus unter gothifchen Arcaden und verfchiedenen Scenen aus dem Evangelium in kleineren fternförmigen Feldern [1]. Dabei wuchs fortwährend die Neigung zu frommen Stiftungen von Seiten der Einzelnen wie der Corporationen, neben den Hauptaltären wurden auch die Altäre zahlreicher Capellen gefchmückt, zudem fanden auch Votivbilder auf einzelnen Tafeln, namentlich Epitaphe über den Grabftätten beftimmter Familien, ihren Platz in den Kirchen. Endlich wurden auch, in einfacherer Weife, die Möbel bemalt, wovon ein um das Jahr 1300 entftandener Schrank in dem Schatze der Kathedrale von Noyon mit Heiligengeftalten auf gemuftertem farbigem Grunde aufsen und Engeln innen auf den Thüren ein fchönes Beifpiel ift [2]. Denfelben Brauch werden wir in Italien wiederfinden. Von hier aus war nur noch ein Schritt bis zur Decoration der gefammten Täfelung eines Raumes mit Gemälden, wie wir fie fogleich in der Burg Karlftein kennen lernen werden. Staffeleigemälde in unferem Sinne, die beliebig an der Wand aufgehängt wurden, kannte das Mittelalter dagegen nicht.

Weftminfter-Abtei. Votivbilder. Bemalte Möbel.

Technik. Die Holztafeln wurden mit forgfältig bereitetem Kreidegrunde, oft über einer Leinwandunterlage, überzogen. Das Bindemittel der Farben war nicht Oel, das man zwar in der Malerei kannte, aber wegen fchweren Trocknens nur bei Anftreicherarbeiten zu verwenden pflegte, fondern Tempera. Das Wort Tempera bedeutet eigentlich nur Bindemittel überhaupt, und die Temperamalerei ward in verfchiedenen Proceduren geübt; in Italien wurden die Farben mit Eigelb und Feigenmilch gemifcht, dieffeits der Alpen, wo man letztere nicht zur Verfügung hatte, verwendete man, nach vorhergehendem Anreiben der Farben mit Leimwaffer, gewöhnlich Eigelb und Honig, der den Vortheil bot, das zu rafche Trocknen zu verhindern, auch wohl mit einem Zufatze von Wein oder Bier. Diefe Technik machte eine flüffige, zart vertreibende Behandlung möglich, und während die italienifche Temperatechnik gröfsere Kraft in den Schatten zuliefs, wirkte die nordifche im Ganzen heiterer und war leuchtend genug, um fich neben dem glanzvollen Goldgrunde zur Geltung zu bringen. Ein Firnifs, der fchützte und zugleich die Leuchtkraft erhöhte, kam hinzu [3]. Verfchiedene Schulen und Werkftätten hatten dabei ihre eigene Methode, die fie als Geheimnifs behandelten; Recepte wurden aufgefchrieben und als werthvoller Befitz vererbt.

Tempera.

Die Tafelbilder aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts find noch ziemlich

1) *Viollet-le-Duc:* Dictionnaire du mobilier français, I. S. 234, mit Abbildungen.

2) *Viollet-le-Duc* a. a. O. I. S. 9, mit Abbildung.

3) Ueber Maltechnik des Mittelalters: *Charles Lock Eastlake*: Materials for a history of oil painting, 2 vol. London 1847, 1869.

felten. Aufser den fchon erwähnten Arbeiten fei ein treffliches Bildchen im Berliner Mufeum, nach den fragmentarifchen Spuren von Malerei auf der Rückfeite einft zur Flügelthüre eines Altarfchreines gehörig, hervorgehoben: Maria und Jofeph fitzen im Gefpräche auf einer Bank, umgeben von muficirenden Engeln. Es ift an den draftifchen Geberden fichtlich, dafs er fich wegen feines früheren Verdachtes ihr gegenüber zu entfchuldigen fucht. Hinter ihnen fteigt eine reiche gothifche Steinarchitektur vor dem Goldgrunde empor. **Berliner Mufeum.**

Seit der Mitte des Jahrhunderts werden die Arbeiten diefer Gattung häufiger, und mit ihnen ift uns zugleich die Möglichkeit gegeben, die verfchiedenen localen Schulen mehr als bisher von einander zu fondern und den fpeciellen Charakter der einzelnen zu beurtheilen.

C. Schule von Prag.

Chronologifch ift in Deutfchland die Schule von Prag voranzuftellen. In der Refidenzftadt Kaifer Karls IV. wurde nicht minder Treffliches auf dem Felde der Wand- und Tafelmalerei als auf dem der Miniaturmalerei geleiftet. Im Jahre 1348 war hier die Malerbruderfchaft gegründet worden, deren erfte Satzungen in deutfcher Sprache abgefafst find.[1]) Karl IV. hatte aber auch Künftler aus anderen Nationen in feinem perfönlichen Dienfte, fo den Italiener *Thomas de Mutina*, von dem ein paar für die Burg Karlftein gemalte, mit feinem Namen bezeichnete Bilder theils an Ort und Stelle, theils in der Wiener Galerie vorhanden find, und der diefe, wie durch das Vorkommen des heiligen Wenzel auf einem diefer Bilder wahrfcheinlich wird, offenbar in Böhmen felbft gemalt hatte. **Prager Malerzeche.** **Fremde Künftler. Thomas de Mutina.**

Ein Product fremder Arbeiter ift dann auch die grofse Mofaik am Prager Dome, 1371 über dem füdlichen Querhausportale vollendet, heute fchlecht erhalten und durch einen Firnifsüberzug getrübt. Sie enthält die Darftellung des Jüngften Gerichtes und unten fechs böhmifche Landesheilige fowie den Kaifer und feine vierte Gemahlin. Diefes Werk war etwas Ungewöhnliches, wie fchon die Ausdrücke darthun, in denen der Chronift Benefch von Weitmül es erwähnt; die Technik heifst ihm eine griechifche (de opere vitreo more graeco), und offenbar hatte der Kaifer die Arbeiter aus Italien kommen laffen, vielleicht aus Venedig, wo noch immer eine Colonie griechifcher Mofaiciften exiftirte. Sonft kommt zu jener Zeit die Mofaik in den Ländern dieffeits der Alpen nur noch im Ordenslande Preufsen vor: die mufivifch verzierte Reliefgeftalt der Madonna an der Schlofskapelle zu Marienburg und das Bild der Marter des Evangeliften Johannes aufsen am Dome zu Marienwerder, aus dem Jahre 1380. Vielleicht find diefe Werke Erzeugniffe derfelben kurz vorher in Prag auftretenden Arbeiter.[2]) Ob die Zeichnung von einem fremden oder einem einheimifchen Meifter herrührte, ift bei der Roheit der Ausfuhrung nicht zu erkennen. Das vereinzelte Auftreten der füdlichen Technik blieb jedenfalls ohne weiteren Einflufs. **Mofaik am Dome.** **Mofaik in Preufsen.**

---

1) Das Buch der Malerzeche in Prag, herausgegeben von *Matthias Pangerl* mit Beiträgen von *A. Woltmann* (Notizen zur Gefchichte der Malerei in Böhmen). Quellenfchriften für Kunftgefchichte. XIII. Wien 1878.

2) Vgl. *Schnaafe* VI. 377.

Wandbilder italienifchen Stiles. Sichtlich italienifchen Charakters ift fodann die an die Wand gemalte Madonna mit dem Kinde, zu deren Seite Kaifer und Kaiferin knieen, in der

Karlftein. kleinen Katharinencapelle der Burg Karlftein. Daffelbe gilt mit einiger Einfchränkung auch von dem grofsen Wandbilder-Cyklus im Kreuzgange des von

Klofter Emaus, Prag. Karl IV. gegründeten Slavenklofters St. Hieronymus oder Emaus. Eine Infchrift aus der Zeit der letzten Reftauration gibt als Datum der Vollendung das Jahr 1343 und der verfchiedenen Herftellungen die Jahre 1412, 1588, 1594 und 1654 an. Aber jenes erfte Datum ift fchwerlich zuverläffig, da die Weihe des Klofters erft 1372 ftattfand. Die 26 Wandfelder an den vier Seiten ftellen den Inhalt der chriftlichen Lehre nach Art der Biblia pauperum dar: auf jedes Bild aus der Gefchichte Chrifti find, als Vorbilder diefes Ereigniffes, meift zwei Bilder aus dem Alten Teftamente bezogen, fo auf Marias Verkündigung Mofes vor dem Dornbufche und Gideon mit dem Felle, auf Chrifti Geburt Jeffe und Aaron mit blühenden Stäben. Auf dem 24. Felde ift die Wandfläche nicht getheilt, fondern durch einen reichgegliederten Bau eingenommen, der das Gehäufe für die Vorgänge bildet und gewiffermafsen der mehrftöckigen Buhne der mittelalterlichen Myfterien gleicht. In der Mitte entfteigt Chriftus der Vorhölle, während die Erzväter ihm folgen, rechts in der Landfchaft erblickt man die Kreuze auf Golgatha, zwei find leer, an einem hängt noch der Schächer. Links werden durch eine Pforte des Baues Adam und Eva aus dem Paradiefe vertrieben. Oben empfängt Gott Vater den Abraham. Wie diefe, fo gehören auch die beiden nächftfolgenden Bilder der Südwand zu den am beften erhaltenen. Auf dem 25. erfcheint oben Maria mit dem Kinde, der Schlange den Kopf zertretend, zwifchen zwei Engeln. Unten find als Vorbilder David mit dem Haupte des Goliath und Judith mit dem Haupte des Holofernes dargeftellt. Diefe fitzt feierlich auf einem Throne und ift von edlen Frauengeftalten umgeben. An würdevoller Anordnung wetteifert mit diefer Scene das 26. Feld, deffen Compofition wieder eine einheitliche ift. Da thront einerfeits die Sibylle andererfeits Kaifer Octavian, zwifchen ihnen fteht der Friedenstempel, eine gothifche Kirche, etwa dem Dome zu Prag ähnlich, und in der Höhe erfcheint die Madonna auf dem Halbmonde, auf welche die Sibylle hinweift.

Schnaafe glaubte in diefen Bildern Züge italienifcher Kunft, etwa der Schule Giotto's zu erkennen, aber gerade die Gewandbehandlung, auf die er fich berief, zeigt nichts von Giotto's Anordnung in grofsen Maffen, fondern ift fanft fliefsend und dabei fchwungvoll; die Gefichter haben nicht Giotto's eckige Bildung, fondern find von einem vollen Oval, nur die zarte Empfindung des Ausdrucks, die fchmalen, doch fchön gefchnittenen Augen erinnern an italienifchen, namentlich fienefifchen Stil, ebenfo wie die früher erwähnte Madonna in der Katharinencapelle. Jedenfalls hat Schnaafe aber mit der Bemerkung Recht, dafs fich hier mit den italienifchen Zügen auch andere mifchen. Schon die gemalte Architektur, in der wir Reproductionen deutfch-gothifcher Bauwerke gefunden haben, kann kaum von einem Italiener fo gemalt worden fein.

Deutfche Meifter. Auch deutfche Künftler aus der Ferne hatte Karl IV. in feinen Dienften. Zwei Urkunden aus den Jahren 1359 und 1360 beziehen fich auf den Maler

Nicolaus Wurmfer von Strafsburg. und Familiaris des Kaifers Meifter *Nicolaus*, genannt *Wurmfer*, von Strafsburg; die erfte gibt ihm das Recht zu teftiren, das Fremden nicht zuftand, die zweite gewährt ihm Abgabenfreiheit von einem Hofe im Dorfe Mortfchin bei

Karlftein. Da in der erften von feinen Malereien in Burgen die Rede ift,[1] liegt es nahe vorauszufetzen, dafs er namentlich in dem Schloffe Karlftein befchäftigt gewefen, welches der Kaifer feit 1348 im Beraunthal erbauen liefs, um fo mehr als fein Hof in der Nähe lag. Es fehlt an ficherem Anhalte, um irgend ein Werk ihm pofitiv zufchreiben zu können, aber allerdings enthält gerade die untere, fchon 1357 geweihte Marienkirche in Karlftein eine Folge von Wandbildern, welche weder den ausgefprochenen Typus der Prager Schule, wie wir ihn gleich kennen lernen werden, noch auch italienifchen Charakter zeigen, fondern ganz der Art und Auffaffung der meiften deutfchen Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert entfprechen. Auf der einen Langfeite und auf der Hälfte der anftofsenden Schmalwand bis zum Altar find noch theilweife unter roher Uebermalung Darftellungen aus der Apokalypfe über einer gemalten Arcatur mit ausgefpannten Teppichen fichtbar, und auf der Langfeite gegenüber das apokalyptifche Weib im Strahlenkranze, bedroht von dem fiebenköpfigen Drachen, als Madonnengeftalt in weifsem Kleide mit blauem Mantel, auf den Armen das mit rothem Röckchen bekleidete Kind, das nach ihrer Hand greift. Diefes letzte Bild ift noch am deutlichften und zeigt fchlanke Körperverhältniffe, weich fliefsende Gewandung und holden, finnigen Ausdruck bei klarer, licht geftimmter Färbung.

Marienkirche, Karlftein.

Auch einige Tafelbilder in Böhmen zeigen einen verwandten Charakter: eine Halbfigur der Madonna mit dem nackten Kinde, das liebkofend zu ihrem Gefichte emporlangt, in St. Stephan zu Prag; dann zwei Bilder mit ähnlichem Motive, unter einander völlig übereinftimmend, in der Minoritenkirche zu Krumau und in der Klofterkirche zu Hohenfurt. Maria's Geficht ift ein feines Oval mit hoher Stirne, faft ohne Augenbrauen, mit weifsen Lichtern im Fleifche und geftricheltem Vortrage in den Haaren. In beiden Fällen ift der Rahmen mit Heiligengeftalten bemalt; in Krumau grofsentheils mit Heiligen der Bettlerorden, in Hohenfurt mit weiblichen Heiligen und St. Wenzel nebft dem Stifter, einem Ciftercienfermönche. Aehnlich ift der Rahmen der Vera Icon im Prager Dome mit Geftalten der Landesheiligen von Böhmen gefchmückt, und auch diefes Bild gehört wahrfcheinlich der gleichen Richtung an, obwohl deren Eigenthümlichkeiten an dem Hauptbilde, dem ganz von vorn gefehenen typifchen Antlitze Chrifti, nicht fo deutlich zu erkennen find.

Tafelbilder deutfcher Richtung.

Unterdeffen hatte fich aber in Prag eine neue Richtung entwickelt, die ihre eigenthümlichen, fcharf ausgefprochenen Züge befafs. Diefe, die eigentliche Prager Schule, tritt uns am deutlichften in der 1365 geweihten, zur Aufbewahrung der Reichskleinodien gebauten Kreuzcapelle im Bergfried der Burg Karlftein entgegen. Der Raum, beftehend aus zwei im Kreuzgewölbe gefchloffenen Abtheilungen, enthält über einer Bekleidung aus böhmifchen Halbedelfteinen in vergoldeter Gypsfaffung als fortlaufende Täfelung an allen Wänden 133 Gemälde auf Holz in zwei und drei Reihen: überlebensgrofse Halbfiguren von Apofteln, Evangeliften, Kirchenvätern, männlichen und weiblichen Heiligen[2]. Als Hauptbild über dem Altare diente ein etwas gröfseres Bild, Chriftus am Kreuze zwifchen Maria und Johannes, den Sockel

Prager Schule.

Kreuzcapelle, Karlftein.

1) Ut ipse diligenciori studio pingat loca et castra ad quae deputatus fuerit.

2) Ungenügende Abbildungen in den Památky archeologiché Bd. VI.

deffelben bildete der Schmerzensmann im Grabe zwifchen Engeln und heiligen Frauen. Der Gekreuzigte [1]) fowie die zwei Kirchenväter Ambrofius und Auguftinus find in der Wiener Galerie, das Uebrige befindet fich noch an Ort und Stelle. Auf dem Hauptbilde erfcheinen die Geftalten gedrungen, Chriftus ift im Typus ältlich und derb, mit plumpen Händen und Füfsen, bei krampfhafter Krümmung der Gelenke. Maria, ganz in einen blauen Mantel gehüllt, hebt die gefchloffenen Hände aufwärts, Johannes in grünem Mantel mit rothem Futter, ein Buch in der Linken, ftützt den Kopf in die rechte Hand. Der Ausdruck des Schmerzes ift kraftvoll und ergreifend ohne Sentimentalität, die Faltenwurfmotive find ruhig, alle Geftalten haben grofse goldene Nimben, der Grund ift einfach grau.

Noch trefflicher find aber die Halbfiguren. Die Köpfe zeigen eine volle, runde Gefichtsbildung, grofse aber nicht fpitze, fondern klobige Nafe mit breitem Rücken, auffallend ftarke Backenknochen, grofse ruhige Augen, befonders aber ftark herabgezogene Mundwinkel, die dem Gefichte das Gepräge des Strengen, faft Schwermüthigen aufdrücken. Die Hände find in der Form nicht ganz verftanden, aber voll, nicht länglich und geziert nach fpätgothifcher Manier. Neben dem Grandiofen der männlichen Charaktere berührt die milde Hoheit der Frauen, etwa der Ludmilla, der Urfula, wohlthuend. Oft ift das Motiv der Haltung bedeutend, fo bei dem Auguftinus, der die Feder den Lippen nahe hält, als ob er eben einen Gedanken in beftimmte Form bringe. (Fig. 115). Alles Beiwerk, die prächtigen Coftüme, die Schreibepulte, find forgfältig behandelt. Die Gewandmotive find voll und rundlich, die Farben der Gewänder harmonifch, zart gebrochen, zum gemufterten Goldgrunde glücklich geftimmt. Der Vortrag ift gefchickt, die Fleifchpartien find mit feinen grauen Schatten modellirt, aber ihre Behandlung geht mitunter in das Verblafene. Darüber enthalten die einfchneidenden Kappen der tiefen Fenfternifchen Wandmalereien von gleichem Charakter, Scenen aus der Kindheitsgefchichte Chrifti und der Apokalypfe, die in ihrer fchwungvollen Compofition beweifen, dafs der Meifter auch bewegte Handlungen darzuftellen verftand. Am beften läfst das vielleicht die Anbetung der Könige erkennen, auf der fogar das nackte Chriftuskind glücklich gebildet ift; im übrigen haben die Wandbilder fehr gelitten.

Meifter Dietrich.

In diefem Falle kennen wir nun den Maler: Meifter *Dietrich* (*Theodoricus*). Zwei Jahre nach der Weihe der Kreuzcapelle ertheilte Karl IV. in einer Urkunde vom 29. April 1367 feinem lieben Getreuen, dem Meifter Dietrich, feinem Maler und Familiaris, Abgabenfreiheit von feinem Hofe im Dorfe Mortfchin bei Karlftein aus Anlafs feiner kunftvollen, feierlichen Malerei der königlichen Capelle in Karlftein [2]). Im Buche der Malerzeche ift ferner die Aufnahme des Meifters Dietrich notirt, der feinem Namen zufolge deutfcher Abkunft war und, da hinter dem Namen keine Heimatsbezeichnung folgt, wahrfcheinlich aus Prag felbft ftammte.

Die Schule von fcharf ausgefprochener localer Eigenthümlichkeit, die uns

1) Unter dem falfchen Namen Nicolaus Wurmfer.

2) . . . advertentes artificiosam picturam et solemnem regalis nostrae capellae in K. — »Theodorich von Prag« wird er nirgend urkundlich genannt.

hier gegenübertritt, läſst ſich noch in anderen Werken wiedererkennen. In der Wenzelscapelle des Domes zu Prag gehören ihr die Wandbilder der unteren Reihe zwiſchen der Täfelung mit Halbedelſteinen an, ſoweit ſie eben noch erhalten ſind, in Karlſtein eine Bilderreihe in der unteren Marienkirche, Porträtgruppen an der ſchmalen Altarwand: Karl IV, der ſeiner erſten Gemahlin Blanche von Valois Reliquien überreicht; derſelbe

Wenzelscapelle, Prag.

Marienkirche, Karlſtein.



Fig. 115. S. Auguſtinus von Meiſter Dietrich. Wien.

Kaiſer mit ſeinem Sohne Wenzel, dem er einen Ring übergibt; Karl IV. am Altare, in deſſen Kreuz er eine vom Papſte erhaltene Reliquie, eine Partikel vom Kreuze Chriſti, einfügen will. Da Wenzel, geboren 1361, auf dem zweiten Bilde ſchon als erwachſener junger Mann erſcheint, mögen die Bilder erſt um 1380 fallen. Leider haben hier rohe Uebermalungen den urſprünglichen Charakter getrübt. Wichtiger iſt ein groſses, gut erhaltenes Tafelbild aus der Kirche zu Raudnitz in der Sammlung der Geſellſchaft Patrio-

Raudnitzer Altarbild.

tiſcher Kunſtfreunde in Prag [1]). In der oberen Abtheilung thront die Madonna mit dem Kinde, verehrt von Kaiſer Karl IV. und ſeinem Sohne König Wenzel, hinter denen als Patrone die Heiligen Sigismund und Wenzel ſtehen. In der unteren erſcheinen die Landesheiligen Veit, Ludmilla, Procop und Adalbert, vor welchem der Stifter, Erzbiſchof Ozko von Wlaſchim (1364—1380), kniet. Körperbildung und Geſichtstypen ſind hier dieſelben, aber Modellirung und Durchbildung der Formen ſind zarter, die Bewegungen bei aller Beſcheidenheit anſprechend, nur die Füſse noch immer plump. Der nackte Körper des Kindes zeigt bereits Beobachtung; alle weiblichen und jugendlichen Köpfe haben einen milden, anziehenden Typus, während die älteren, wie St. Adalbert, voll Charakter ſind, und in dem Erzbiſchofe ſogar das Streben nach Porträtähnlichkeit zu Tage tritt. Die Farbe iſt klar und heiter geſtimmt. Nach Wenzels Alter müſste dieſes Bild etwa der zweiten Hälfte der ſiebziger Jahre angehören.

Altar zu Mühlhauſen am Neckar. Merkwürdig iſt auch ein in die Ferne verſandtes Erzeugniſs dieſer Prager Schule, der Altar auf der Empore in der Kirche zu Mühlhauſen am Neckar, darſtellend die Heiligen Wenzel, Veit und Sigismund, Chriſtus am Kreuze zwiſchen Maria und Johannes, Mariä Verkündigung und Krönung, ſowie den knieenden Stifter Reinhard von Mühlhauſen, Bürger zu Prag, und ſeinen verſtorbenen Bruder Eberhard. Die Inſchrift nennt beide Namen und das Jahr 1385 für Vollendung dieſes Altares, der Stifter läſst ſich damals als Hausbeſitzer in Prager Quellen conſtatiren und wird 1400 als verſtorben genannt. Die Wandmalereien der 1380 geſtifteten Kapelle [2]) ſowie der geſchnitzte und gemalte Hochaltar ſind ſchwäbiſche Arbeiten, aber jenen zweiten Altar hatte der Stifter aus ſeiner neuen Heimat geſendet.

Endlich zeigen auch die Zeichnungen in der Kunſtſammlung der Univerſität Erlangen und in der herzoglichen Bibliothek zu Bernburg, die nach der Aufſchrift eines Sammlers aus dem 16. Jahrhundert Arbeiten des oder der *Junker von Prag* ſind [3]), in Verhältniſſen, Gewandung, Kopftypus ſchlagend den Charakter der gleichen Schule. (Die Junker von Prag.)

D. Die Schule von Köln.

Die Schule von Prag, auf einem Boden, dem künſtleriſche Anregungen von verſchiedenen Seiten her zutheil wurden, hatte charakteriſtiſche Eigenthümlichkeiten entwickelt, die ſie weſentlich von der Kunſtrichtung in den weſtlichen Ländern dieſſeits der Alpen unterſcheiden. Ein Zug kirchlicher Strenge und Feierlichkeit, wie ihn das 14. Jahrhundert ſonſt verloren hatte, geht in ihr durch, verbunden mit höfiſcher Pracht und Stattlichkeit, die ſich freilich etwas ſchwerfällig äuſsern; Schwung und Bewegtheit ſind in ihr ſeltener, das Weiche, Conventionell-Anmuthige der ritterlichen Sitte ebenſo wie der ernſte, ſchwärmeriſche Zug der religiöſen Empfindung, mit einem Worte das, was man als

1) Ungenügende Abbildungen in den Památky archeologiché u. ſ. w. I und bei *F. B. Mikowec*: Alterthümer u. Denkwürdigkeiten Böhmens, I, zu S. 160.

2) Vgl. oben S. 388 und *Grüneiſen*, Kunſtblatt 1840, S. 402 f.

3) Ueber die Junker: Das Buch der Malerzeche, Anm. 371.

die ideale Auffassung des späteren Mittelalters anzusehen gewohnt ist, tritt in ihr zurück. Diese dagegen lebt in den übrigen Schulen weiter und offenbart sich gegen Ende des Jahrhunderts auf die Spitze getrieben, aber in eigenthümlich reizvoller Ausbildung. Eine Schule, die hierdurch im entschiedensten Gegensatze zu der Prager steht, ist die niederrheinische, wenn man will die Kölner. Kölner Schule.

Man darf sich freilich nicht vorstellen, dass dieser Geist gerade hier sich entwickelt habe und sich als specifisch locale Eigenthümlichkeit des Niederrheines darstelle. Er ist vielmehr im Norden wie im Süden Deutschlands zu Hause, in Westfalen, Hessen, Franken, Baiern, am Oberrhein, ebenso auch in Frankreich und den Niederlanden, wo wir ihn bereits in den Miniaturen kennen gelernt haben. Aber in Köln und seiner Nachbarschaft hat eine besonders blühende Malerschule dieser Richtung existirt, die wir in einer grösseren Anzahl erhaltener Gemälde zu beurtheilen vermögen, und der auch locale Verhältnisse fördernd entgegenkamen. Nachdem dieser spätgothische Stil sich hier schon längst in Wandmalereien, namentlich denen zu Ramersdorf, gezeigt hatte, lässt er sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts wesentlich in den Tafelbildern verfolgen.

Wie wenig auch sonst damals noch die einzelnen Meister persönlich hervortreten, so nennt uns doch eine Geschichtsquelle, die Limburger Chronik, beim Jahre 1380 den Namen eines berühmten Malers aus Köln: »In dieser Zeit war zu Köln ein berühmter Maler, desgleichen nicht war in der ganzen Christenheit, also künstlich malte er jedermann ab, als wenn er lebte, der war *Wilhelm* genannt.« Meister Wilhelm. Nach Merlo's Erforschung der Kölner Schreinsbücher glaubte man ihn in dem Maler *Wilhelm von Herle*, einem Dorfe in der jetzigen niederländischen Provinz Limburg, wiederfinden zu dürfen, der 1358 ein Haus kaufte, öfter als ein Mann in guten Vermögensverhältnissen, zuletzt 1372, vorkommt und 1378 verstorben war, weil damals Verhandlungen über seinen Nachlass stattfanden [1]. Aber das bleibt immerhin nur eine Vermuthung. Wichtiger ist vielleicht eine andere Spur, die der Archivar Ennen in dem städtischen Ausgaberegister der Jahre 1370—1390 gefunden [2]. Auf Blatt 12 steht notirt: »Dem Meister Wilhelm das Eidbuch zu malen 9 Mark«. Die Zahlung bezieht sich auf das Eidbuch von 1372, in welchem die Miniatur leider ausgeschnitten ist. Bei den übrigen Posten heisst es nicht mehr Magistro Wilhelmo, sondern nur pictori, aber wahrscheinlich ist, dass sich alle diese Zahlungen auf den Stadtmaler bezogen und dass dieser auch mit dem Wilhelm der Chronik dieselbe Person war. Sie betreffen ein Marienbild bei St. Cunibert, ferner Malereien auf Stadtfahnen und Wimpeln; 116 Mark erhält er für Bemalung des Fleischhauses bei St. Cunibert, 202 für Ausmalung der neuen Halle, 290 für die Malerei oben im Rathhause (pro pictura super domo civium). In der That sind im Hansasaale des Rathhauses, dem Schnitzwerke mit den neun Helden gegenüber, Spuren von neun lebensgrossen Gestalten, wahrscheinlich Propheten, aufgefunden worden. Die paar Köpfe, die als Ueberbleibsel in den Kreuzgang des Kölner Museums gelangt sind, zeigen flotte, geschickte Arbeit, aber

1) *Merlo*, Nachrichten von Kölner Künstlern, 1850, S. 509, Nachtrag, 1851, S. 31.
2) Kölnische Ztg. 1859, 9. August.

fie reichen nicht hin, um durch Vergleichung mit Tafelbildern andere Arbeiten von derfelben Hand erkennen zu laffen. Wiffenfchaftlich ift es daher nicht gerechtfertigt, von Tafelbildern des Meifters Wilhelm zu reden. Wir kennen nur treffliche Kölnifche Bilder aus feiner Zeit und nehmen wahr, dafs die Erzeugniffe diefer Schule zu dem Beften gehören, was die Staffeleimalerei damals zu leiften im Stande war. Hiermit müffen wir uns für eine Epoche begnügen, in welcher die Kunftgefchichte noch keine Künftlergefchichte ift, der beffere Meifter fich von den übrigen Zunftgenoffen nicht durch andere Gefühlsweife, fondern nur durch den Grad der Ausführung, die befondere technifche Trefflichkeit unterfchied.

Tafelbilder. Ende des 14. Jahrh. Stil. War in der Prager Schule der Anfang zu objectiver Anfchauung wahrzunehmen, fo ift in den kölnifchen Tafelbildern die Auffaffung fubjectiver und von lyrifcher Empfindung durchdrungen. Die Maler find nicht durch gefteigerte Beobachtung der Natur näher gekommen, fondern nur in die feineren Regungen der Seele, in das geheime Gefühlsleben wiffen fie tiefer einzudringen als ihre Vorgänger; der Körper ift ihnen nur das Werkzeug der Seele und hat für fie nur in foweit Werth, als er der Empfindung zum Organ dient. In Form und Bewegung der Figuren wird der überlieferte fpätgothifche Typus feftgehalten, die Geftalten find fchlank, übermäfsig emporgereckt, fanft gefchwungen in der Haltung, faft hüftenlos und ohne eine Andeutung des Knochengerüftes; die Glieder fchwächlich, faft unfähig zu kräftigerer Action, die Hände länglich, zierlich, ohne Angabe der Gelenke. Die Gewandung ift fchwungvoll, fliefst aber in weichen, gleichmäfsigen Falten herab, ohne den Körperbau hervorzuheben. Von dem bisherigen gothifchen Stile unterfcheidet fich die Auffaffung nur dadurch, dafs die derben, dreiften Züge mehr zurücktreten, die Geberden mafsvoller find, die Ausbiegung des Körpers etwas gemildert erfcheint, und dafs die Technik der Tafelmalerei erlaubt, die Köpfe feiner auszuführen und gröfseres Leben in fie hineinzulegen.

Auch der Typus der Köpfe ift ein feftftehender: ein längliches Oval mit hoher Stirn, gerader, ziemlich langer Nafe und feinem Munde, gefenkten Augen mit halb gefchloffenen Lidern; aber aus diefen Zügen athmen holder Friede des Gemüthes, minnigliche Zartheit und ungetrübte Seelenreinheit, Hingebung und fchwärmerifche Sehnfucht. Der Ausdruck der Weiblichkeit und Jugendlichkeit gelingt am beften, felbft ernfte, bärtige Männer gehen nie über den Charakter milder Würde hinaus. Diefer durchgehenden Empfindung entfpricht die Farbe, die in den Gewändern heiter und leuchtend, aber immer fein gebrochen im Ton ift, im Fleifche fich zur zarteften Klarheit bei ganz weifsen Lichtern fteigert, flüffig, leicht, mit mäfsiger Modellirung vorgetragen und ftets fein zu dem prächtigen Goldgrunde geftimmt ift, der fich hinter den Figuren ausdehnt und fie in eine ideale Welt verfetzt.

Einflufs der Myftiker. Schnaafe hat in diefen Malereien das Spiegelbild der damaligen religiöfen Empfindung, vor allem der Richtung der Myftiker erkannt. In den Bildern lebt ein religiöfes Gefühl, das weit über das Mafs kirchlicher Frömmigkeit hinausgeht und dem innerften Bedürfnifs des Herzens entfpringt. Mögen die Myftiker, die »Gottesfreunde«, das hohle Formelwefen in der Lehre, die kirchlichen Mifsbräuche, das unfittliche Leben der Geiftlichkeit tadeln, fo fehen fie doch das Heil nicht in reformatorifchem Eingreifen oder in äufserer Werk-

thätigkeit, Faften, Bufsübungen und frommen Stiftungen, in der Zerknirfchung, in welche Weltluft und Sinnnentaumel plötzlich umfchlagen, fondern in der Einkehr des Einzelnen in fich felbft, in der Einung der Seele mit Gott, der perfönlichen Hingabe und Heilsfehnfucht. Es ift daher kein Zufall, dafs diefe Kunftrichtung gerade in den Rheingegenden fich ausbildete, in denen die Myftiker ihren Sitz hatten, dafs gerade Köln, wo Meifter Eckhardt gepredigt, eine Hauptftätte derfelben war. Für die Architektur haben die Myftiker keinen Sinn, der Bau grofser Kirchen ift ihnen eine Stolzheit, die wider den Rath des heiligen Geiftes fei, aber Sufo empfiehlt den Chriften, allezeit gute Bilder um fich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde, und die Entzückungen und Vifionen, in denen die Myftiker fchwelgen, geftalten fich in ihrer Phantafie zu lieblichen Gemälden.



Fig. 116. Verkündigung vom Clarenaltar im Kölner Dome. Aus Schnaafe.

Clarenaltar. Köln.

Eines der Hauptwerke diefer Schule in Köln ift der ehemalige Altar der **Clarenkirche**, jetzt in einer Chorkapelle des Domes, der in der Mitte, auf der Thüre der Lade für die Monftranz, einen meffelefenden Priefter, fonft, an Mittelfchrein und Innenfeiten der Flügel, 24 Bilder, unten aus der Kindheitsgefchichte Chrifti, oben aus der Paffion, enthält. Die unteren Bilder find bei weitem die befferen, weil die ruhigen Vorgänge dem Künftler mehr entfprachen, und er in ihnen jene feelenvolle Auffaffung aus Haltung, Geberden und Antlitz reden laffen kann, die beifpielsweife die Verkündigung zeigt. (Fig. 116.) Er erzählt naiv und ausführlich. Was fonft gewöhnlich in Ein Bild vereinigt wurde, Chrifti Geburt, die Verkündigung an die Hirten und das Bad des Kindes, ift hier in gefonderte Darftellungen zerlegt. Die gewaltfamen Marterfcenen gelingen weniger; hier verfährt der Meifter äufserlicher, gibt die Vorgänge fo derb, wie es feine Zeitgenoffen von der Aufführung der Paffionsfpiele her gewohnt waren, läfst die Henkersknechte eben fo burlesk auftreten, wie fie es da thaten, verfällt in Uebertreibungen und verräth die Schwäche feiner Zeichnung gerade bei bewegten dramatifchen Vorgängen.

Epitaphium. Berlin.

Durch das Gegenftändliche fteht diefem Werke ein Epitaphium mit 35 kleinen Darftellungen in fünf Reihen im Berliner Mufeum nahe, das freilich

höchſt flüchtig, in den untern Partien ſogar roh ausgeführt iſt. Naiv iſt die Epiſode, in welcher der Chriſtusknabe unter anderen Kindern, die mit dem Kreiſel ſpielen, zu lehren anhebt. Manche Scenen, wie die Anbetung der Könige, ſind geſchickt componirt und bei aller Handwerksmäſsigkeit des Vortrags ſein in der Farbe. Sinnig iſt Chriſti Lehrthätigkeit dargeſtellt; er ſelbſt, mild und ſein verſtändig im Charakter, redet von der Kanzel; in den Zuhörern offenbart ſich dramatiſches Leben. Da erhebt eine gegenüberſitzende Frau die Linke, um zu betheuern, daſs ſie überzeugt ſei; ein Greis neben ihr zählt nachdenklich an den Fingern, drei Gegner aber raffen Steine vom Boden auf. Die Paſſionsbilder ſind auch hier beſonders roh; zuletzt folgt das jüngſte Gericht und die knieende Stifterfamilie.

München.

Nürnberg.

Köln.

Madonna mit der Bohnenblüte.

Die Münchener Pinakothek bewahrt die liebliche Geſtalt der heiligen Veronica mit dem Chriſtusantlitze auf dem Schweiſstuche,[1]) die Morizcapelle in Nürnberg zwei groſse Tafeln mit den zarten Geſtalten der Heiligen Eliſabeth und Barbara auf rothem Grunde mit goldenen Sternen. Unter den zahlreichen Bildern dieſer Zeit im Kölner Muſeum, Paſſionsſcenen, Darſtellungen der Kreuzigung, Heiligengeſtalten, wollen wir Einzelnes nicht weiter erwähnen. Das köſtlichſte der Sammlung aus dieſer Periode iſt ein kleines Triptychon: die Madonna mit der Bohnenblüte. Ihre Halbfigur mit ſchönem Goldhaar nimmt das Mittelbild ein; die Blüte hält ſie in der Linken, auf der Rechten trägt ſie das nackte Kind, das, in Bewegung und Form höchſt anmuthig, nach ihrem Kinne liebkoſend emporgreift und in der andern Hand wie zum Spiel einen Roſenkranz hält (Fig. 117). Auf den Flügeln erſcheinen die Heiligen Katharina und Barbara, auſsen, flüchtiger, iſt Chriſti Verſpottung zu ſehen. An Reinheit und Zartheit des Ausdrucks, minniglicher Süſsigkeit des Gefühles, holder Naivetät, feinem Geſchmack, der faſt alle Unvollkommenheit der Form vergeſſen läſst, und heiterer, fein verſchmolzener Färbung ſteht dieſes Bild auf der Höhe der Schule.



Fig. 117. Madonna mit der Bohnenblüte, Kölner Muſeum. Nach Photographie.

Der poetiſche Sinn kommt ganz beſonders in Madonnenbildern rein idylliſchen Charakters zur Geltung, für welche überraſchend anmuthige Situationen erfunden wurden, beſonders in Gemälden, die nicht ſowohl für Kirchen als für häusliche Andacht gemalt ſcheinen. Da iſt Maria nicht thronend und feierlich dargeſtellt, ſondern traulich ſitzt ſie mit dem Kinde innerhalb eines

Idylliſche Bilder.

1) Lithographirt von *Strixner*.

Gartengeheges auf blumigem Rafen, deffen Halme und Blümchen fchon fauber und natürlich ausgeführt find, mag fich auch im Hintergrunde ftatt der Landfchaft der Goldgrund entfalten, und um fie fammeln fich Heilige, namentlich



Fig. 118 Madonna und Heilige. Frankfurt, ftädtifches Mufeum.

jungfräuliche, lefend, ruhend, im behaglichen Gefpräch, als ob fie der Hofftaat Marias wären, oft nach der Mode der Zeit gekleidet, im Leibchen mit langer Taille von reich gemuftertem Stoff und mit Hermelinbefatz, mit blofsem Halfe und langwallendem Haare. So fitzt die heilige Jungfrau mit prächtiger Krone auf einem Triptychon des Berliner Mufeums, von vier weiblichen Heiligen Berlin.

umgeben, zu denen, ftehend, auf den Flügeln, noch Elifabeth und Agnes kommen, an der ihr Lamm wie ein Hündchen emporhüpft. Das nackte Chriftuskind auf Marias Schofs, denn jetzt beginnt man auch, den Kinderkörper nicht mehr prüde zu verhüllen, wendet fich keck zur heiligen Dorothea, greift in ihren Blumenkorb und ftreut die Rofen und Nelken fpielend umher, während die höfifch gekleidete Katharina, die vorn fitzt, mit dem rothen Täfchchen an ihrem Gürtel ein Röslein aufzufangen fucht.

Frankfurt. Je kleiner der Umfang, defto zierlicher ift oft die Durchführung, wie das ein Bildchen in dem ftädtifchen Mufeum zu Frankfurt am Main zeigt (Prehn'fches Cabinet. — Fig. 118). Im Rofengarten, den eine Mauer mit Zinnen gegen aufsen abfchliefst, unter Obftbäumen, die von Vögeln belebt werden, fitzt die heilige Jungfrau und lieft in einem Buche, ein Tifch mit Speife und Trank fteht neben ihr. Während fie ganz in fromme Betrachtung verfunken ift, warten drei heilige Damen ihrer Gefindes der weltlichen Gefchäfte, eine fchöpft Waffer am Brunnen, eine zweite pflückt Kirfchen, eine dritte nimmt fich unterdeffen des Chriftuskindes an und unterrichtet es im Citherfpiel. Drei männliche Heilige in ritterlicher Tracht vervollftändigen die Gefellfchaft, Georg und Michael fitzen am Boden, ein dritter, an den Baum gelehnt, beugt fich zu ihnen nieder in behaglicher Converfation. So mifcht fich höfifcher Sinn und heiteres Lebensgefühl in die demüthige Frömmigkeit, trübt aber die holde Unfchuld der Darftellung nicht.

E. Die übrigen deutfchen Schulen.

Weftfalen. Die Bilder der weftfälifchen Schule ftehen den niederrheinifchen nahe, fo die Krönung der Maria und die fchlanken Geftalten der Heiligen Ottilia und Dorothea aus dem St. Walpurgisklofter in Soeft (Münfter, Provincialmuseum),
Bielefeld. namentlich aber der Altar der Neuftädter Kirche in Bielefeld. Auf dem grofsen Mittelbilde thront die Madonna zwifchen Petrus und Paulus, den beiden Johannes und drei männlichen wie drei weiblichen Heiligen; auf zwölf kleinen Bildern an den Flügeln wird die Gefchichte Marias und Chrifti von Joachims und Annas Begegnung an der Tempelpforte bis zur Auferftehung erzählt.

Halberftadt. Verwandt ift eine Tafel im Dome zu Halberftadt, die Madonna mit dem Kinde zwifchen Petrus, Paulus, vier weiblichen Heiligen und Engeln; die fchmächtigen Geftalten mit grofsen Köpfen unterfcheiden fich von der Innigkeit und Unfchuld der rheinifchen Schule durch eine faft fentimentale Schwermuth [1]).

Mittelrhein. Mehrere gute Bilder aus Heffen und vom Mittelrhein bewahrt das
Darmftadt. Mufeum in Darmftadt, fo einen Flügelaltar breiten Formates aus der Kirche zu Ortenberg in Oberheffen. Die figurenreiche Mitteltafel ftellt die ganze heilige Sippe dar, der fich noch muficirende Engel und drei heilige Jungfrauen, Agnes, der Madonna eine Lilie emporreichend, Barbara und Dorothea, gefellt haben. Die Motive diefes trauten Familienzufammenfeins find von gröfster

1) *E. Förfter*, Denkmale, V.

Holdfeligkeit, Elifabeth liebkoft das Chriftuskind, die übrigen Kinder, mit Aepfeln, Büchern, Schiefertafeln, find von reizender Natürlichkeit der Auffaffung. Auf den Flügeln find Chrifti Geburt und die Anbetung der Könige, wobei Jofeph den Kindelbrei kocht, zu fehen. Nur die Fleifchtheile und das goldblonde Haar find farbig, in emailartig feiner Behandlung, alles Uebrige ift golden, der Grund wie die Gewänder, die nur durch fchwarze Schraffirung und eine matte Lafur zart abgedämpft find.

Unter den Arbeiten aus Süddeutfchland, befonders Baiern [1]) fteht der Flügelaltar aus der Schlofscapelle zu Pähl bei Weilheim (München, Nationalmufeum) in erfter Reihe. Auf den Aufsenfeiten der Flügel fieht man die Madonna und den Schmerzensmann, innen, auf Goldgrund und in noch feinerer Durchführung, den gekreuzigten Chriftus zwifchen Maria und Johannes, auf den Flügeln Johannes den Täufer und die heilige Barbara. In den Köpfen waltet das edelfte Schönheitsgefühl und befonders ift Marias Antlitz voll Reinheit und Tiefe des Ausdrucks. **Baiern.** **Altar aus Pähl. München.**

In Nürnberg [2]) finden wir eine beftimmte Schulrichtung ausgebildet, die mit den eben berückfichtigten, namentlich mit der Kölner Schule, es an Zartheit und Süfsigkeit des Ausdrucks nicht aufnimmt, aber die Formen etwas beffer durchbildet und mehr Fülle und Plaftik des Körpers zeigt. Auch die Farbe ift hier eine andere, minder zart und leichtflüffig, vielmehr fchwerer im Ton und warmbräunlich im Fleifche. Vier fchmale Altarflügel aus der abgetragenen Katharinenkirche in Nürnberg, jetzt im Berliner Mufeum, follen im Jahre 1400 von der Familie Deichsler geftiftet worden fein [3]). Sie würden uns in diefem Falle einen Anhalt geben, um die Entftehungszeit der verwandten Arbeiten ungefähr beurtheilen zu können. Die Tafeln enthalten vier ftatuarifche Geftalten in gefchwungener Haltung, Maria mit dem nackten Kinde, dem fie eine Frucht vorhält, [4]) Petrus Martyr und, etwas kleiner, unter gothifchen Baldachinen, Elifabeth und Johannes den Täufer. Die auffallende aber charaktervolle Strenge diefer Arbeiten hat in den meiften übrigen, die der Zeit nach folgen, fchon einer weicheren Gefälligkeit Platz gemacht, fo in dem Epitaph des Paul Stromer († 1406) in der Lorenzkirche, mit dem Erlöfer auf Wolken zwifchen Engeln, welche feine Marterwerkzeuge tragen, und dem Epitaph der Kunigunde Kunz Rymenfnyderin († 1409) ebendafelbft, mit dem von Maria und Johannes gehaltenen Leichnam Chrifti. Das vorzüglichfte Werk diefer Zeit ift aber der Imhofifche Altar in St. Lorenz, von Kunz Imhof zwifchen 1418 und 1422 geftiftet, denn er enthält die Wappen feiner drei erften Frauen, nicht aber das der vierten, einer Volkamer, die er 1422 freite. Auf dem Mittelbilde thront Maria neben Chriftus, der ihr die Krone auffetzt; auf den Flügeln fieht man zwei Apoftel und die Stifterfamilie, auf der Predella Bruftbilder von Heiligen. Eine Beweinung Chrifti, welche einft die Rückwand diefes Altarfchreins bildete, wird auf der Burg bewahrt. Bei gefättigter, leuchtender und zart harmonifcher Farbe ift hier die Modellirung von überrafchender **Nürnberg.** **Imhofifcher Altar.**

1) Ueber Bilder aus Salzburg vgl. *Sighart* in den Mitth. d. k. k. Centralcommiffion, 1866 S. 65.
2) *R. von Rettberg*: Nürnberg's Kunftleben in feinen Denkmalen dargeftellt. Stuttgart 1854.
3) »Nach urkundlicher Nachricht«, *Waagen*, Handbuch, I. S. 64.
4) Holzfchnitt bei *Schnaafe*, VI S. 460.

Sorgfalt und Kraft; die Extremitäten, befonders die Hände, find von einer damals feltenen Durchbildung, die Köpfe find rein in den Formen und bei ihrem milden, finnigen Ausdruck doch von der Süfsigkeit frei, die in den niederrheinifchen Arbeiten durchgeht, und dadurch gefunder.

Nurnberger Bild, Wien. Diefen Bildern ift ein Gemälde in Privatbefitz (Wien, bei Fräulein Gabriele Przibram) in den Hauptzügen, Ausdruck, Zufchnitt der Köpfe, Modellirung, Färbung, auch in bezeichnenden Einzelheiten, wie in der Behandlung der Halsmuskeln, fo nahe verwandt, dafs es wahrfcheinlich gleichfalls aus der Nurnberger Schule herrührt: eine heilige Familie in eigenthümlich genrehafter Auffaffung, die nicht nach kölnifcher Art minniglich-füfs, aber defto naiver und

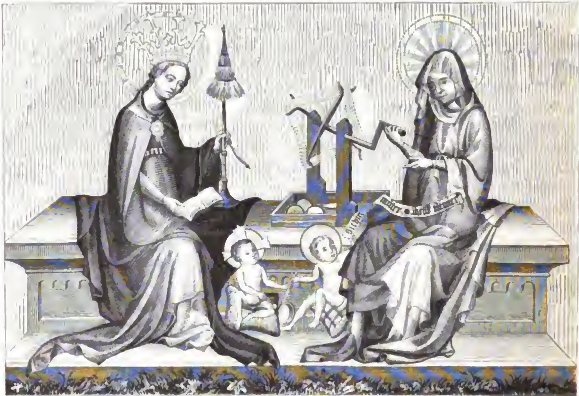


Fig. 119. Maria und Elifabeth. Wien, Privatbefitz.

behaglicher ift. Maria und Elifabeth fitzen auf einer Steinbank und fpinnen, unten fpielen ihre zwei nackten Knäblein, der kleine Jefus hält mit einer Hand einen Löffel und greift mit der andern nach der Pfanne feines Spielgefährten, der fich bei feiner Mutter zu beklagen fcheint; auf dem Schriftbande fteht: »Sichin muoter ihesus tuot mier« (Fig. 119). Das Ganze hebt fich in klarer Färbung vom Goldgrunde ab, und das erwachende Naturgefühl verbindet fich mit reinem Stil in den Köpfen und gekünftelter Sorgfalt in den Gewändern.

F. Franzöfifche und niederländifche Schule.

Auch die flandrifche wie die franzöfifche Schule, die wir vollftändiger in ihren Miniaturen beurtheilen konnten, zeigen in ihren wenigen erhaltenen Tafelbildern einen Stilcharakter, der dem niederrheinifchen ähnlich ift. Das

Kupferſtichkabinet der Bibliothek in Paris bewahrt das Bruſtbild König Johanns Paris. in Profil, auf Holz, mit gemuſtertem Grunde. Der Louvre beſitzt eine groſse Beweinung Chriſti, deſſen Leichnam Gott Vater hält, durch Maria, Johannes und Engel, ſowie eine zweite groſse Tafel, die in der Mitte Chriſtus am Kreuze, links Chriſtus, dem gefangenen St. Dionyſius das Abendmahl ſpendend, rechts die Enthauptung des Dionyſius enthält, auf Goldgrund in heiterer Färbung. Dem Schluſſe der Periode gehört die figurenreiche Beweinung Chriſti mit dem Abte Wilhelm von Saint-Germain-des-Prés († 1418) als Stifter und der Ausſicht auf Paris und die Abtei im Hintergrunde an. Colorit und Zeichnung entſprechen noch der älteren Schule, im Ausdruck herrſchen Weichheit und Milde.

Das wichtigſte flandriſche Werk aus dem Ende des 14. Jahrhunderts beſteht in zwei Altarflügeln aus der Karthauſe bei Dijon, jetzt im dortigen Muſeum Dijon. (Nr. 854). Man darf annehmen, in ihnen Arbeiten des *Melchior Broederlam* aus Melchior Broederlam. Ypern zu haben, der Hofmaler und Kammerdiener Philipps des Kühnen war und in den Jahren 1382—1401 in den Rechnungen des burgundiſchen Hofes vorkommt. Er erhielt Zahlungen für gemalte Banner, für Bemalung des Wagens der Herzogin, mehrmals auch für Tafelbilder, ſo im Jahre 1392, ferner 1398 und 1399 für Altarſchreine mit Schnitzwerk von *Jacob de Baerſe*, die für die im Jahre 1383 vom Herzoge geſtiftete Karthauſe beſtimmt waren.[1]) Die zwei breiten Flügel, geſchmückt mit Wappen und Initialen des Herzogs, enthalten an den Innenſeiten Schnitzwerk, an den Auſsenſeiten je zwei gemalte Darſtellungen, von denen die eine unter reicher Architektur, die andere in freier Landſchaft vor ſich geht, ohne daſs eine Rahmentheilung ſie ſonderte. 1. Die Verkündigung; Maria, blau gekleidet, ſitzt am Leſepulte, wendet demüthig den Kopf und erhebt in edler Geberde die Hand, während der Engel, roth gekleidet und mit goldenen Flügeln, vor ihr auf den Stufen der Halle kniet. Gott Vater erſcheint zwiſchen rothen und blauen Engeln in der Höhe. 2. Die Heimſuchung, bei der die Schwäche der Hände auffallend iſt, aber Eliſabeths individueller Ausdruck überraſcht. 3. Die Darſtellung im Tempel mit reizend bewegtem Kinde auf Marias Arm, dem milden Greiſe Simeon und einer roth gekleideten Begleiterin, die einen Korb mit Tauben und eine Kerze trägt. 4. Die Flucht nach Aegypten; Maria, die auf dem Eſel reitet, hat das Kind in ihren Mantel gehüllt und drückt es an ſich, Joſeph, in Bauerntracht, ſein Handgepäck am Stock über der Schulter, trabt vorweg und gieſst ſich aus der Feldflaſche einen Schluck in den Mund. So bricht mitten unter aller Zartheit auch hier ein naives Motiv aus dem Leben durch, aber ſtatt der höfiſchen Feinheit der Kölner Schule tritt bei dem flandriſchen Meiſter das keck Volksthümliche, ſogar ziemlich derb, zu Tage. An Stelle des Seelenreinen, Verklärten geht in den Köpfen eher das Hold-Kindliche durch, der Fleiſchton iſt womöglich noch feiner, mit ganz weiſsen Lichtern und goldblondem, in das Röthliche ſpielendem Haare, der Faltenwurf iſt ſchwungvoll, die Farbenluſt freut ſich an dem Wechſel der Töne und an der Goldſtickerei der Gewandung.

1) *Crowe* und *Cavalcaſelle*, Geſch. der altniederl. Malerei, deutſch von *Springer*, Leipzig, 1875 S. 20. Urkundliches mitgetheilt von *Pinchart* und vom Grafen *De Laborde*, Les ducs de Bourgogne, preuves, I. (vgl. Regiſter). — Catalogue histor. et descriptif du Muſée de Dijon, 1869. — Abbildungen in der engl. Ausgabe von C. u. C.

In die reiche spätgothische Architektur, die sich wirkungsvoll und farbenprächtig aufbaut, mischt sich der Flachbogen, und der malerische Kuppelbau hinter der Verkündigung erinnert an romanische Formen. In der Landschaft werden bereits die Vordergrundmotive, die Felsen, die Quelle, die aus ihnen sprudelt, charakteristisch festgehalten, aber die Bäume sind conventionell und unnatürlich klein, und statt der Luft breitet sich oben Goldgrund aus.

Neigung zum Realismus.

Bei aller idealen Gesinnung und frommen Innigkeit fühlt sich diese Schule doch zur Wirklichkeit gezogen und ergreift das, was ihrer Auffassung zugänglich ist, mit kräftiger Freudigkeit. Sie bereitet den wirklichen Realismus vor, der in der flandrischen Schule wenige Jahrzehnte später durchbricht und die Malerei auf neue Grundlagen stellt.



VIERTER ABSCHNITT.

Italien.

Die italieniſche Malerei verlangt auch in dieſer Periode eine geſonderte Betrachtung, da ſie in Technik und Auffaſſung andere Wege ging. Aber nachdem Italien während des frühen und des hohen Mittelalters gegen die nördlichen Länder zurückgeblieben war und ſich nur unter byzantiniſchem Einfluſs über primitive Rohheit erhoben hatte, überflügelte es im ſpäten Mittelalter die übrigen Länder. Die Malerei fand von vornherein günſtigere Bedingungen vor. Da hier die Gothik niemals conſequent durch-

Günſtigere Bedingungen.

gedrungen war, ſah ſich die Malerei auch nicht durch die Schranken eingeengt, welche das gothiſche Syſtem ihr ſetzte. Der franzöſiſche Stil trat in Italien nur in einer Umgeſtaltung auf, welche ihn dem traditionellen architektoniſchen Geſchmacke des Landes anbequemte. Auch wo Conſtruction und Einzelformen der Gothik aufgenommen wurden, blieb die italieniſche Architektur jener einſeitigen Ausbildung der Höhenrichtung ſern, welche der Grundſatz des gothiſchen Stiles iſt, und behielt die alte Vorliebe für weite Raumverhältniſſe bei. Ebenſo fehlte hier die Neigung, das Bauwerk völlig in verticale architektoniſche Gliederung aufzulöſen, die ruhige Wandfläche zu verbannen und allen Raum zwiſchen Pfeilern und Gewölben durch groſse Fenſter zu füllen, welche hier bei dem intenſiven ſüdlichen Lichte nicht am Platze waren. Die Wandfläche behielt ihre alte Bedeutung im Bauwerke bei und ward, wie bisher, als Bilderteppich ausgebildet. Während in den nördlicheren Ländern ſeit der Blütezeit der Gothik die Wandmalerei nur eine beſcheidene Rolle ſpielte und meiſt deco-

Bedeutung der Wandmalerei.

rativ und handwerksmäſsig betrieben wurde, war ſie in Italien die Hauptſache. Neben Wand- und Tafelmalerei traten hier aber auch alle anderen Zweige der maleriſchen Technik zurück. Die Miniaturmalerei, die zwar manches gefällige Prachtwerk lieferte, ſowie die Glasmalerei blieben ohne eigentliche kunſtgeſchichtliche Bedeutung.

Auffaſſung und Stoffe.

Auch in der künſtleriſchen Auffaſſung unterſchied ſich Italien von den anderen Ländern. Hier fanden die weiche Anmuth und Sentimentalität, welche der ritterlichen Sitte entſprachen, weit weniger eine Stelle, denn das Ritterthum mit ſeinen idealen und phantaſtiſchen Zügen war Italien fremd. Der Adel ſonderte ſich minder ſcharf als Stand ab, lebte groſsentheils innerhalb

der städtischen Gemeinwesen und gründete seine Geltung nur auf Besitz und reale Macht. Auch die Stoffe der ritterlichen Dichtung blieben für die italienische Malerei bedeutungslos, und ebenso waren ihr der volksthümliche Humor, die phantastische Laune und Schalkhaftigkeit des Nordens fremd. Auch die Dichtung in der Volkssprache, deren grofsartiges Aufleben dem Aufschwunge der bildenden Kunst voranging, bot dieser keine neuen Stoffe. Dante's Göttliche Komödie erfüllte Jahrhunderte lang die Seele der Künstler und bildete ihre geistige Nahrung; aber die Vorstellungen, die sie weckte, konnten, soweit sie nicht mit den kirchlichen zusammenfielen, doch nur zu einer bildwidrigen Phantastik führen. Die Stoffe der Malerei waren in Italien noch ausschliefslicher als im Norden die kirchlichen, aber ihre Auffassung wurde eine andere. So sehr auch die warme Religiosität das Volk durchdrang und sich unter dem Einflusse der neu entstandenen Bettelorden bis zur Schwärmerei steigerte, so war doch die mystische Süfsigkeit, die wir im Norden gefunden, der italienischen Malerei fremd, und selbst die seelenvolle Zartheit des Ausdrucks ist höchstens die Eigenschaft einzelner Meister oder Schulen. Auch in den heiligen Gegenständen läfst der Italiener reale Empfindungen und Leidenschaften zum Ausdruck kommen, wirkliche Handlungen und Verhältnisse des Lebens sich spiegeln. Das Gefühl für die Bedeutung und Kraft der Individualität, die Erbschaft des classischen Alterthums, brachte sich im Gegensatze zur christlich-mittelalterlichen Weltanschauung hier früher als bei anderen Völkern zur Geltung und war auf geistigem Gebiete schöpferisch, während im äufseren Leben der rücksichtslose Freiheitsinn des Einzelnen zur Willkür, zur Selbstsucht und zum Verachten aller sittlichen Schranken führte.

Individualität.

Geschichtliche Verhältnisse.

Nach dem Untergange der Hohenstaufen existirte die Kaisermacht für Italien nicht mehr, der Römerzug Heinrich's VII., den Dante hoffnungsvoll begrüfst hatte, scheiterte an der Unzulänglichkeit der Hilfsmittel und an dem frühen Tode des Kaisers. Das Papstthum war fähig gewesen, die höchste politische Autorität zu untergraben, aber nicht sie zu ersetzen; dafs es sich in die Parteikämpfe hatte hineinziehen lassen, wurde sein Schicksal. Der Versuch Bonifacius' VIII., die volle Autorität der Kirche zu wahren, überdauerte sein Leben nicht; das Papstthum das sich im Kampfe mit den Hohenstaufen dem französischen Hause in die Arme geworfen, gerieth in Abhängigkeit von diesem, und sein Sitz wurde durch Clemens V. von Rom nach Avignon verlegt. Alle Landschaften, ja selbst die einzelnen Gemeinwesen waren von Parteiungen zerrissen, in welchen die alten Namen Guelfen und Ghibellinen nicht mehr die päpstliche und die kaiserliche Partei, sondern nur die rein localen Gegensätze bezeichneten. Diese Zustände schildert das Wort, welches Dante im sechsten Gesange des Purgatorio dem Sordello in den Mund legt:

Geknechtetes Italien, Haus des Jammers,
Schiff ohne Steuermann im wilden Sturme,
Nicht Herrscherin, nein Buhlerin der Welt.
Nie der Gewaltthat und des Krieges satt
Zerfleischen sich die in dir Lebenden,
Auch die Ein Graben und Ein Wall umschliefst.

Aber diese Wirren und Kämpfe waren keine Aeufserungen der Barbarei, sondern nur Ausartungen des Kraftgefühles und des Freiheitsdranges, und so

wurde diefe Periode furchtbarer politifcher Zerrüttung doch eine Zeit des Auffchwunges in dem Culturleben des Volkes.

Damals, als die Volksfprache fich über die Dialekte hinaus erhob und ihre eigene Litteratur begründete, als Dante den Kämpfen, Gefinnungen und Vorftellungen feiner Zeit grofsartigen Ausdruck verlieh, Petrarca, als Gelehrter noch gröfser denn als Dichter, an der Spitze derjenigen ftand, welche die Menfchheit zu den Quellen antiker Bildung zurückführten, als die Pflege der Wiffenfchaft an den italienifchen Univerfitäten ihre Heimftätte fand, begann auch ein neues, felbftändiges Leben in der bildenden Kunft, die von nun an ganz vom Volksgeifte getragen wurde. Es wurzelte nicht in allen Theilen des Landes. Süditalien, das fchlaff unter dem Fufse der franzöfifchen Ufurpatoren lag, nahm nicht mehr felbftändig an der Kunftentwicklung Theil; nur in der Zeit des kunftliebenden Königs Robert entftanden hier manche bedeutende Leiftungen durch herberufene Künftler aus fernen Gegenden. In Rom wurde in der Zeit Bonifacius' VIII. die Kunft gepflegt; waren die einheimifchen Kräfte nicht zahlreich, fo wurden Meifter erften Ranges aus anderen Orten herangezogen, und noch einmal fchien die ewige Stadt ein Centralpunkt italienifchen Lebens werden zu follen; bald darauf fank fie aber, vom Papftthum verlaffen, wieder in gänzliche Zerrüttung zurück. Die wahre Heimath der Kunft waren die mittelitalienifchen, befonders toscanifchen Freiftaaten, in erfter Linie Florenz, demnächft Siena, neben denen aber auch kleinere Städte fich kräftig regten. Trotz der Parteikämpfe hatte ein glänzender materieller Auffchwung begonnen. Sorgfältige Verwaltung und geordnetes Steuerwefen gewährten die Mittel für die Kunftförderung, zu welcher der glühende ftädtifche Patriotismus begeifterte. Der niedere Bürgerftand hatte fich emporgearbeitet, Gewerbe und Bankgefchäfte blühten, dem Wohlftande entfprach eine gefteigerte Ueppigkeit in Tracht und Sitte, zugleich aber auch der edelfte künftlerifche Sinn, der durch alle Kreife der Bürgerfchaft drang. Demnächft waren die Städte Norditaliens ein günftiger Boden für die Kunft. Mochten hier auch, wie in Verona und Padua, die Parteikämpfe zur Unterwerfung unter einen kriegserprobten Herrn geführt haben, fo förderte doch diefer meiftens fchon aus eigenem Intereffe das Gedeihen der Bürgerfchaft, und der ftädtifche Patriotismus trug auch, als er politifch ohnmächtig geworden, noch immer in idealer Hinficht feine Frucht.

Auffchwung des geiftigen Lebens. — Boden der Kunft. — Der Suden. — Rom. — Toscana. — Oberitalien.

War nun aber auch die italienifche Malerei vorzugsweife an einzelne Sitze geknüpft, fo redete fie doch eine dem ganzen Volke verftändliche Sprache, die der Verkehr der Landfchaften und Städte unter fich fowie das Wandern der Künftler in die verfchiedenften Theile Italiens trugen. Die eigenthümliche Kunftbegabung der Italiener, ihre Genufsfähigkeit, ihre Selbftändigkeit der Autorität gegenüber, ihre Fähigkeit, das Geiftige in der finnlichen Geftalt zu faffen, kündigten damals zuerft fich nachdrücklich an und leiteten eine nationale Kunftentwicklung ein, die dann durch drei Jahrhunderte fortdauerte.

Eigenthümliche Kunftbegabung.

A. Cimabue und Duccio.

Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nimmt Toscana feine neue Stellung in der Kunftgefchichte Italiens ein. Von den Freiftädten diefer Landfchaft

Umfchwung von Toscana ausgehend.

gehen bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts die wichtigſten, folgereichſten Bewegungen aus. Eine entſchiedene Neuerung tritt hier aber zunächſt in der Plaſtik viel kräftiger zu Tage als in der Malerei. *Niccola Piſano*, der im Jahre 1260 ſein Hauptwerk, die Kanzel des Baptiſteriums in Piſa, vollendete, zeigt von dem bisherigen Einfluſſe byzantiniſchen Stiles keine Spur mehr. Seine Auffaſſung beruht auf einem plötzlichen und kräftigen Anſchluſſe an die antike Plaſtik, das römiſche Relief, bei gedrängter Anordnung und möglichſter Füllung des Raumes, kurzen, gedrungenen Figuren, groſsen Köpfen mit typiſchen Zügen und antikem Faltenwurf. Aber noch mehr als der früheren italieniſchen Richtung ſteht er der Gothik des Nordens fern, von deren Schwung, Schlankheit, gebogener Haltung und höfiſcher Zierlichkeit er nichts hat. Der Grundzug ſeiner Werke iſt eine gemeſſene, kühle, vollbewuſste Kraft.

Plaſtik. Niccola Piſano.

Malerei.

In denjenigen Werken der Malerei, welche gleichzeitig einen Umſchwung einleiten, iſt keine Verwandtſchaft mit ſeiner Richtung und namentlich keine ähnliche Hinneigung zum Alterthum wahrzunehmen. Die Malerei, die es ſchwerer hat, bewegt ſich im bisherigen Gleiſe und gelangt nur ſchrittweiſe zur Ausbildung eines neuen und ſelbſtändigen Stiles, übernimmt aber dann entſchieden die Führung.

Die älteſten Kunſtgeſchichtſchreiber Italiens, Lorenzo Ghiberti und Giorgio Vaſari, [1]) kleiden ihre Darſtellung in ein mythiſches Gewand. Ihnen zufolge war in Italien mit dem Ende des Alterthums auch die Kunſt völlig untergegangen. Sie wurde hier nur von Griechen ausgeübt, die nach Italien gekommen waren und ihre Kunſtfertigkeit mitgebracht hatten. Ihr Stil war nicht derjenige der alten Griechen, ſondern plump und roh, aber die Italiener nahmen ihn an, weil ſie nichts Beſſeres gewöhnt waren, bis dann um 1250 der Himmel ein Erbarmen hatte, und nun Leute auftraten, die das Gute von dem Schlechten zu unterſcheiden verſtanden. Vaſari läſst wie den Bildhauer *Niccola Piſano*, ſo auch den Maler *Cimabue* ſich zunächſt griechiſchen Meiſtern anſchlieſsen, die in ſeiner Heimath arbeiteten, ihnen ihre Kunſt abſehen, aber ſie dann übertreffen.

---

1) *Giorgio Vaſari:* Le vite de' più excellenti pittori, ſcultori ed architettori. Originalausgaben 1550 u. 1568. Spätere Ausgaben mit urkundlichen Beiträgen von *G. Bottari*, Rom, 1759 f. und *Guglielmo della Valle*, Siena, 1791—1794; ferner von *Giuſeppe Montani* und *Giovanni Maſelli*, Florenz, bei Passigli, 1832—1838. Neue kritiſche Ausgabe in 14 Bändchen, Florenz, bei Felice Le Monnier 1846—1870. Hier auch im erſten Bande die Commentarj des *Lorenzo Ghiberti*. Von der neuen Auflage dieſer Edition ſind bisher zwei Bände erſchienen: Le opere di *Giorgio Vaſari* con nuove annotazioni e commenti di *Gaetano Milaneſi*, Firenze, G. C. Sanſoni, 1878. — Unkritiſche italieniſche Literatur ſpäterer Zeit: *Fil. Baldinucci:* Notizie de' Profeſſori del disegno da Cimabue in qua, Firenze, 1681—1728. — *L. Lanzi:* Storia pittorica dell' Italia, Baſſano, 1789. Ueberſetzt etc. v. *J. G. v. Quandt*, herausg. v. *Ad. Wagner*, 3 Bde. Leipzig 1830 — *Giov. Roſini:* Storia della pittura italiana espoſta coi monumenti, 7 Bde. Text u. Atlas Piſa 1839—1854. — Neuere kritiſche Forſchung ſeit *Carl Friedrich von Rumohr:* Ital. Forſchungen, 3 Bände, Berlin 1827-1831. — *E. Förſter:* Beiträge zur neueren Kunſtgeſchichte, Leipzig 1835; Geſchichte der italieniſchen Kunſt, II. Leipzig 1870; Denkmäler der ital. Malerei, Leipzig. Bd. I—III. — *Schnaaſe*, VII (2. Aufl.). — *Crowe* und *Cavalcaſelle*. I. u. II — *J. Burckhardt*, Der Cicerone. III. — *Wilh. Lübke*, Geſchichte der ital. Malerei vom 4. bis zum 16. Jahrhundert. I. Band, Stuttgart 1878. — Urkunden und Briefe: *G. della Valle:* Lettere Sanesi, Venezia, 1782—1786. — *Giovanni Gaye:* Carteggio inedito d'artiſti dei Secoli XIV, XV, XVI, 3 Bde. Firenze, 1839 f.

Wir wiffen jetzt, dafs diefer Bericht nur eine Combination ift, dafs von einer Thätigkeit griechifcher Künftler in Pifa und Florenz damals fchwerlich die Rede fein konnte, dafs überhaupt das Auftreten byzantinifcher Künftler in Italien ein local und zeitlich eng begrenztes gewefen war, dafs aber allerdings durch directe und indirecte Einwirkungen eine byzantinifche Manier fich in Italien feftgefetzt hatte. Diefe dauerte noch fort, obwohl die ausübenden Künftler Italiener waren, und die Auseinanderfetzung mit ihr bildet den erften Schritt zu einer neuen Entwickelung.

Bruch mit der byzantinifchen Manier.

Vafari beginnt feine Biographien mit dem Florentiner *Giovanni Cimabue*, ihm zufolge 1240 geboren. Aber noch eine ältere Quelle beftätigt, dafs Vafari diefem die rechte Stelle angewiefen: Dante, der ihn als den Vorläufer Giotto's erwähnt und dadurch feinem älteften anonymen Commentator vom Jahre 1334, den bereits Vafari citirt, Gelegenheit zu einer Bemerkung über Cimabue's Berühmtheit und Ehrgeiz gibt. Er übte die Tafel- und Wandmalerei wie die Mofaik. Seine erhaltenen Hauptwerke, die nur von Vafari als folche genannt, nicht urkundlich oder durch Infchriften beglaubigt find, beftehen in drei grofsen Madonnenbildern mit Goldgrund auf Holz. Das berühmtefte ift dasjenige der Capella de' Rucellai in Santa Maria Novella zu Florenz. Maria thront, das Kind im Schofse, feitwärts knieen fechs Engel, an den Thron fich haltend, kleiner im Mafsftabe, ftreng fymmetrifch und flächenhaft, einer über dem anderen, angeordnet. Marias Kopf ift alterthümlich typifch, mit langer Nafe, gefchlitzten Augen, auffallend kleiner Bildung von Mund und Kinn und leifer Neigung. In den Händen mit langen, dünnen Fingern wie in den Füfsen des Kindes ift die Naturkenntnifs fehr mäfsig; die Füfse Marias verfchwinden völlig unter der Gewandung, die conventionell doch nicht ohne Schwung angeordnet ift und unten in gefuchte, fpitzzipfelige Motive verläuft. Aber das Ganze wirkt durch milde Feierlichkeit, durch den Ausdruck holder Verehrung in den Engeln und den Verfuch einer naiven Bewegung im Kinde (Fig. 120).[1]) Die Farben find einfach und heiter geftimmt, klar im Fleifche. Die byzantinifche Manier ift nicht überwunden, fondern durch eine dem Cimabue im Unterfchiede von Niccola Pifano eigene Hinneigung zum gothifchen Gefchmack in Haltung, Kopfneigung, Ausdruck, Gewandung und durch vereinzelte fchüchterne Griffe in das Leben nur leife modificirt.

Cimabue.

Florenz. S. Maria Novella.

Die beiden anderen Bilder, die ftark gelitten haben, find ganz ähnlich componirt, das im Louvre, einft in S. Francesco zu Pifa, hat noch die Medaillons von 24 Heiligen am Rahmen, das aus S. Trinità in Florenz, jetzt in der dortigen Akademie, zeigt jederfeits nicht drei, fondern vier Engel und unten die Bruftbilder von vier Propheten.

Louvre.

Florenz. Akademie.

Cimabue's Thätigkeit in der Wandmalerei haben wir in Affifi aufzufuchen, das für die italienifche Kunftgefchichte damals eine der wichtigften Stätten ward. Zwei Jahre nach dem Tode des heiligen Franz von Affifi († 1226) wurde in feinem Geburtsort, auf der öden Richtftätte aufserhalb der Stadt, die er zu feinem Ruheplatze erkoren, die Grab- und Klofterkirche begonnen, die das erfte nachweisbare Denkmal des gothifchen Stiles in Italien ift, und

Affifi. Wandbilder

1) *Agincourt*, Taf. 108; *Rofini*, Taf. 4.

nachdem sie im Jahre 1253 geweiht worden, ging Jahrzehnte lang noch eine Ausschmückung aller ihrer Theile durch Wandmalereien fort, zu denen fromme Stiftungen die Mittel gewährten. Die berühmtesten Maler des damaligen Italien wetteiferten hier miteinander.



Fig. 120. Cimabue, Madonna de' Rucellai.

Unterkirche. Cimabue malte zunächst, nach Vasari mit einigen griechischen Meistern, was wir interpretiren dürfen: mit einigen Meistern der älteren Richtung, einen Theil des Gewölbes in der Unterkirche, jenem gruftartig düsteren, schwer überwölbten Raume. Hier ist von ihm in dem nördlichen Kreuzarme eine Madonna

mit vier Engeln zwifchen fpäteren Bildern ftehen geblieben. Zufammenhängender tritt uns Cimabue's Wirken in der Oberkirche entgegen, die fich einfchiffig, in Kreuzform, mit ausgebildet gothifchen Formen und in lichten, freien Verhältniffen über jenem Unterbau erhebt. Vafari fieht die Ausmalung diefes Raumes als Schöpfung des Cimabue allein an, was jedenfalls in foweit eine Einfchränkung erleidet, als in den Oftheilen eine Reihe fichtlich älterer, der erften Hälfte des 13. Jahrhunderts entfprechender Bilder vorhanden ift: die Malereien im füdlichen Kreuzarme, befonders die grofse Kreuzigung und auch wohl die Bilder aus der Marienlegende im Chorfchluffe. Die Refte eines Jüngften Gerichtes im nördlichen Kreuzarme ftehen bereits dem Cimabue näher, laffen aber wegen fchlechter Erhaltung kein beftimmteres Urtheil zu.[1]) Affifi. Oberkirche.

Aber Gewölbe und Wände des Langhaufes zeigen, abgefehen von der unterften, dem *Giotto* zugehörigen Bilderreihe, eine einheitliche Conception verbunden mit ftrenger decorativer Uebereinftimmung, fo dafs man für diefe Theile an Vafari's Mittheilungen zu zweifeln keinen Grund hat. Von den fünf Kreuzgewölben, das der Vierung mit eingefchloffen, find nur drei mit Bildern, die zwei dazwifchen liegenden mit goldenen Sternen auf blauem Grunde gefchmückt; das öftlichfte enthält die vier Evangeliften, denen Engel die Infpiration mittheilen, das mittlere vier Medaillons mit den Köpfen Chrifti, Marias, Johannis des Täufers und des Franciscus, das weftlichfte, in der Auffaffung am freieften, die vier Kirchenväter mit nachfchreibenden Mönchen. Dann folgen die zwei oberen Bilderreihen des Langhaufes, von denen jede in den einzelnen Travéen zwei Gemälde feitwärts von dem fchmalen Spitzbogenfefter (an der Weftwand feitwärts von dem Radfenfter) enthält. An der Südwand ift die Gefchichte der Genefis bis zu Jofeph, an der Nordwand die Erzählung des Evangeliums dargeftellt. Diefe findet unten an der Weftwand in der Himmelfahrt und der Ausgiefsung des heiligen Geiftes ihren Abfchlufs, über welchen die Geftalten des Petrus und des Paulus zu fehen find.[2]) Von diefen 36 Bildern find viele ganz zerftört, andere verblichen und ftark befchädigt; was noch kenntlich ift, zeigt in Kopftypen, Extremitäten und Gewandung denfelben Stil, wie die erwähnten Tafelbilder, nur eine weit flüchtigere decorative Behandlung, wie fie die Aufgabe felbft mit fich brachte. Aber während Cimabue in jenen Andachtsbildern immer noch gebunden erfcheint, findet er hier Gelegenheit zu freierer Entfaltung feiner Kraft. Klare Anordnung und gutes Raumgefühl verbinden fich mit einer Dreiftigkeit in Motiven und Geberden, welche die ältere Starrheit durchbricht, und mit

1) In diefen Punkten ftimmen wir *Crowe* und *Cavavafelle*, I., S. 142 f. bei, während wir im Folgenden von ihnen abweichen.

2) Zur genauen Befchreibung bei *Crowe u. Cavalcafelle*, I S. 178, ift Folgendes zu berichtigen: Sie nehmen bei Nr. V ihrer Aufriffes, der Vertreibung aus dem Paradiefe, die Trivialität wahr, dafs der Engel Adam mit den Fufse fortftofse, haben hier aber falfch gefehen, denn beide Geftalten fchreiten nur heftig aus. XII ftellt Abraham vor den drei Engeln dar, XIII den Jacob, der fich den Segen des Vaters erfchleicht, XIV Efau, der mit feinem Wildpret zu fpät vor Ifaak erfcheint. — Dafs die Ausführung mit Hilfe von Schülerhänden gefchehen, ift bei diefem grofsen Werke erklärlich und felbftverftändlich, aber ohne hinreichenden Grund haben Crowe und Cavalcafelle, Vafari gegenüber, auf Verfchiedenheit in der Behandlung zuviel Gewicht gelegt, die Einheitlichkeit der Conception leugnen und hier die Thätigkeit vieler florentiner Künftler wahrnehmen wollen.

einer Lebhaftigkeit des Affectes, die unmittelbar zur Phantaſie redet. Hier iſt der erſte Schritt zur weiteren Entwickelung der toscaniſchen Kunſt geſchehen.

Moſaik. Piſa.

Vaſari läſst irrthümlich den Cimabue ſchon im Jahre 1300 ſterben; noch 1301 und 1302 führte er die Moſaik in der Apſis des Domes zu Piſa aus, die ſein einziges urkundlich beglaubigtes Werk, und wahrſcheinlich ſein letztes, iſt.[1]) Den thronenden Heiland in der alten feierlichen Strenge, die er in dem monumentalen Moſaikbilde beibehielt, und die mildere Geſtalt des Evangeliſten Johannes hat er ſelbſt geſchaffen, die Maria auf der anderen Seite wurde erſt ſpäter, im Jahre 1321, von einem Piſtojeſen *Vincinus* hinzugefügt.

Coppo di Marcovaldo.

Andere Florentiner Zeitgenoſſen blieben gegen Cimabue zurück, wie *Coppo di Marcovaldo*, von dem das mit der Jahrzahl 1261 bezeichnete Madonnenbild der Familie Bordone in S. Maria dei Servi zu Siena herrührt[2]). Die umfangreichſte und prächtigſte Schöpfung aus dieſer Epoche in Florenz ſelbſt

Baptiſterium. Florenz.

iſt die groſse Kuppelmoſaik des Baptiſteriums, bei welcher Vaſari den *Andrea Tafi* (lebte noch 1320) betheiligt ſein läſst. Der oberſte Ring enthält den ſtehenden Chriſtus zwiſchen den Chören der Engel, dann folgt auf den drei öſtlichſten Feldern der achttheiligen Kuppel das Jüngſte Gericht mit dem rieſigen Chriſtus, der über dem Chorbogen thront, nebſt Paradies und Hölle. Die fünf anderen Felder ſind mit vier Reihen erzählender Bilder aus dem Alten und Neuen Teſtamente bedeckt. Goldgrund und viel Gold in den Gewändern ſteigern den Glanz der Wirkung, aber künſtleriſch iſt das Werk völlig in byzantiniſcher Manier befangen. Eine andere gleichzeitige Moſaik in

Florenz. Dom. Gaddo Gaddi.

Florenz, die Krönung Marias in der inneren Portallünette des Domes, von Vaſari dem *Gaddo Gaddi* (lebte noch 1333) zugeſchrieben, zeigt die alterthümliche Richtung ſchon etwas von dem Stile *Cimabue's* berührt.

Margaritone von Arezzo.

Von den Malern aus anderen Städten iſt *Margaritone* aus *Arezzo* zu nennen, von dem einige bezeichnete Bilder vorkommen; das bedeutenſte eine Madonna in der National Gallery zu London, aus S. Margherita in Arezzo; ferner

Guido von Siena.

Guido von Siena, deſſen Madonna in S. Domenico daſelbſt wahrſcheinlich 1281 gemalt wurde[3]).

Duccio.

Um dieſelbe Zeit trat aber in Siena ein Meiſter auf, der ſich Cimabue an die Seite ſtellen konnte: *Duccio*, Sohn des *Buoninsenga*, urkundlich zuerſt 1282, zuletzt 1320 erwähnt[4]), ſchon von Ghiberti hoch geprieſen. Der berühmte

Domaltar. Siena.

Altar des Domes in Siena, 1308 bei ihm beſtellt, 1311 vollendet und dann in feierlicher Proceſſion von ſeiner Werkſtatt abgeholt, um unter Pauken, Trompeten und Glockengeläute nach der Kirche gebracht zu werden[5]), ſteht jetzt,

---

1) *Ciampi*, Notizie inedite della sagrestia Pistoiese de' belli arredi del campo santo Pisano e di altre opere di disegno etc. Firenze 1810, S. 144. — Vgl. *Vaſari* ed. *Milaneſi*, I, 319 Anm.

2) *Roſini* I, Taf. 6, unter dem Namen *Diotiſalvi*.

3) Eine falſche Jahrzahl, die lange die Kunſtgeſchichte irregeführt hat, 1221, ſteht jetzt in der reſtaurirten Inſchrift vor den Verſen: Me Guido de Senis diebus depinxit amenis, quem Chriſtus lenis nullis velit agere penis. Der Meiſter iſt wahrſcheinlich der ſeit 1278 vorkommende *Guido Graziani*. Vgl. *Gaetano Milanesi*: Della vera età di Guido pittore senese etc. Siena 1859; auch in deſſen Buche: Sulla storia dell' arte Toscana, Scritti varj, Siena 1873.

4) *Milaneſi*: Documenti per la storia dell' arte senese, Siena, 1854, I, 158, 168.

5) Ebenda S. 166. Inſchrift: Mater sancta Dei sis causa Senis requiei, sis Ducio vita, te quia depinxit ita. Abbildungen: Die Paſſion des Duccio Buoninsegna. Nach Zeichnungen *F. v. Rhoden*s geſt. v. *Bart. Bartoccini*, herausg. v. *Emil Braun*, Leipzig 1848. — *E. Förſter*, Denkmale, I. Taf. 17—20.

getrennt und feiner alten Einfaffungen beraubt, in zwei Seitencapellen am Chore. Das Hauptbild zeigt die Madonna mit dem Kinde, umgeben von zwanzig Engeln, unter denen die nächftftehenden fich anmuthig auf die Rückwand des Thrones lehnen (Fig. 121), fowie von fechs Heiligen und vier knieenden Schutzpatronen der Stadt. Darüber zieht fich ein Streifen mit Apoftelbruftbildern hin. Die jetzt losgelöfte Rückfeite des Altares enthält 26 Scenen aus der Paffion in vier Reihen zu je fieben Feldern, aber mit zwei gröfseren Darftel-



Fig. 121. Duccio, Madonna aus dem Domaltare in Siena.

lungen, dem Einzuge in Jerufalem und der Kreuzigung, die durch zwei Reihen gehen. Losgelöft von dem Uebrigen find noch 18 kleine Bilder einzeln in der Sacriftei zu fehen, welche einft die Predellen beider Seiten und die Krönung der Rückfeite gebildet, fechs Scenen aus der Kindheit Chrifti, fechs Momente nach der Auferftehung, dann fechs Scenen aus dem Schluffe der Marienlegende von der Verkündigung ihres Todes bis zur Grablegung.

Die byzantinifchen Typen und Motive hat Duccio feftgehalten, aber durch glückliche Proportionen und beffere Durchbildung der Extremitäten veredelt. In der Madonna tritt trotz des alterthümlichen Gefichtsfchnittes mit langer

Nafe doch fchon ein anmuthiger Zug, wie ihn Cimabue nicht befafs, hervor; das Antlitz des Kindes hat nicht mehr das ältliche Gepräge, fondern wetteifert



Fig. 122. Duccio. Grablegung Marias, von dem Domaltar in Siena.

durch die echte Kindlichkeit des Ausdrucks mit Cimabue. Oft nähern die Gefichter fogar fich antiken Vorbildern, namentlich durch die fchöne Form des Ovales und die volle, ebenmäfsige Bildung des Mundes. Die Augen find

nicht übertrieben gefchlitzt, fondern erhalten nur durch das leife Hinaufziehen der unteren Lider etwas Sinnendes, zart Schwermüthiges. An idealem Schönheitsgefühl übertrifft Duccio alle italienifchen Maler feiner Zeit. In den erzählenden Bildern ift die Abhängigkeit von älteren Vorbildern fichtlich, bei der Ausführlichkeit der Darftellung, der grofsen Anzahl einzelner, oft allzunahe an einander grenzender Momente wiederholen fich öfter die Situationen; volle dramatifche Kraft liegt nicht in Duccio's Begabung, die Motive find oft fchüchtern und befangen, wo wir entfchloffene Handlung erwarten. Dennoch find die Gegenftände felbftändig durchdacht, und wir finden überall Köpfe und Geberden voll Ausdruckes und tiefen Gefühles. Daher üben gerade die ruhigeren Vorgänge oft eine ergreifende Wirkung, wie die Beftattung Marias. Die Gruppirung ift fchlicht und kunftlos, aber durch die Apoftel, welche liebevoll die Leiche in den Sarkophag legen und wehmüthig fich über fie neigen, geht ein Ausdruck innigften Schmerzes; Felfen mit einzelnen Bäumen bilden den Hintergrund (Fig. 122). In der Behandlung Duccio's fällt zunächft die grünliche Untermalung der Fleifchtöne auf, die jetzt häufig zu ftark durchgewachfen ift. Seine Pinfelführung ift eine forgfam vertreibende bei höchfter ornamentaler Zierlichkeit und beinahe peinlicher Sorgfalt. An liebevoller Durchführung kann faft kein Florentiner mit ihm wetteifern.

Nachfolger Duccio's waren *Segna* und *Ugolino* von Siena. Bezeichnete Segna. Bilder von erfterem find vier vereinigte Tafeln mit Halbfiguren, die Madonna und drei Heilige, in der Galerie zu Siena und eine Madonna mit Engeln nebft Stiftern und ihren Schutzpatronen in der Kirche zu Caftiglione Fiorentino bei Arezzo. Der Stil Duccio's ift hier zu gefuchter Zierlichkeit übertrieben. *Ugolino*, wahrfcheinlich identifch mit einem *Ugolino Neri*, der um 1317 in Siena Ugolino. vorkommt, war vielfach für Florenz befchäftigt und fchuf für S. Croce einen Hochaltar, von dem eine Anzahl Tafeln einft in Young Ottley's Sammlung in London vereinigt war, feitdem aber wieder in Privatbefitz zerftreut ift [1]). Er beftand aus fieben verticalen Abtheilungen: an der Predella Scenen aus der Paffion vom Abendmahle bis zur Auferftehung, unter der mittelften, der Kreuztragung, die volle Namensbezeichnung; in der Hauptabtheilung Bruftbilder von Heiligen und in der Mitte die Madonna; darüber ein Fries mit kleinen Köpfchen. In der folgenden Reihe Paare von Heiligen, befonders Apofteln, zuletzt Giebelftücke mit Halbfiguren von Heiligen. Während fich Ugolino in dem Oval der Köpfe, dem fchön geformten Munde, dem fcharfem Gefält ganz an Duccio fchliefst, ift er im Vortrage fchon flüffiger, in den Formen voller und namentlich in der Predella oft frei und dramatifch in der Auffaffung.

B. Mofaiken in Rom.

Neben den Toscanifchen Schulen war an der Grenze des 13. und 14. Jahrhunderts eine Zeit lang auch Rom von Bedeutung, wo die Mofaik fort und fort gepflegt wurde im Anfchluffe an die bisherige einheimifche Tradition, die nur leife Wandlungen unter dem Einfluffe der geänderten Zeitrichtung erfuhr.

---

1) Bei Rev. Mr. John Fuller Ruffel zu Greenhithe in Kent hat der Verfaffer im J. 1866 die von *Waagen*, Treafures II, 461 u. IV, 285, genannten Stücke, namentlich fämmtliche Predellenbilder, gefehen.

Rom. S. Maria in Traftevere. In S. Maria in Traftevere ziehen fich unter der früher (S. 328) gefchilderten Halbkuppel der Tribuna fechs Scenen aus dem Marienleben entlang, und etwas tiefer fchliefst ein Bild unter dem Mittelfenfter der Apfis diefen Cyclus: ein Rund mit Maria und dem Kinde, unten Petrus und Paulus, von denen erfterer den Stifter Bertholdus Stefaneschi empfiehlt, wahrfcheinlich 1291 vollendet. Pietro Cavallini. Ghiberti's und Vafari's Angabe, dafs *Pietro Cavallini* der Meifter fei, wird durch ein P im Rahmen des letzten Bildes beftätigt [1]). Sonft ift alles irrig, was Vafari über diefen Meifter berichtet; er weift dem Pietro kunftgefchichtlich eine ganz falfche Stellung an, indem er ihn zu einem Nachfolger *Giotto's* macht, aber auch der neueren Auffaffung, die ihn als einen Schüler der Cosmaten anfieht, fehlt es an ernfter Grundlage [2]). Der Schöpfer diefer Bilder war wirklich Maler, nicht überwiegend Marmorarbeiter und Ornamentift; er ging von der älteren byzantinifchen Richtung aus, gelangte aber zu einer gewiffen Veredlung der Typen, der Motive und der Compofition. Was wir fonft von Pietro Cavallini wiffen, befchränkt fich darauf, dafs er im Jahre 1308 in königlichem Dienfte zu Neapel war, wo aber jede Spur feines Wirkens verfchwunden ift [3]).

Jacopo Torriti. Zugleich fchuf in Rom ein Mofaicift von unbekannter Herkunft: *Jacobus Torriti*, der, laut Infchrift, unter Papft Nicolaus IV. (1288—1292) die Apfiden Lateransbafilika. der Lateransbafilika und der Kirche S. Maria Maggiore decorirte. In die erfte ift ein Rund mit dem Bruftbilde Chrifti eingelaffen, das aus einer älteren Mofaik herübergenommen worden; darunter ift das Kreuz auf einem Hügel mit den Paradiefesflüffen, aus denen Thiere trinken, zu fehen, feitwärts find acht Heilige und die kleine Figur des Papftes dargeftellt. Unten fchliefsen fich andere, im Stile etwas alterthümlichere Mofaiken an, mehrere Apoftelgeftalten neben den Fenftern, zu ihren Füfsen zwei Franciscanermönche, der eine mit dem Cirkel und dem Winkelmafse des Baumeifters, der andere mit Jacobus de Camerino. einem Hammer und einer Infchrift, die ihn als Bruder *Jacobus de Camerino*, Genoffen des Werkmeifters, bezeichnet, fo dafs auch diefe Arbeiten wohl in die Zeit des Reftaurationsbaues der Kirche unter Nicolaus IV. fallen [4]).

S. Maria Maggiore. Torriti. Bei befferer Erhaltung läfst die Mofaik in Santa Maria Maggiore, nach der Infchrift erft 1295 vollendet, Torriti's Stil noch deutlicher erkennen. Das mittlere Rund zeigt die Krönung Marias durch Chriftus, der neben ihr thront [5]). Jederfeits find zwei Engelgruppen und dann je drei Heilige zu fehen, vor denen, kleiner, Nicolaus IV. und Cardinal Giacomo Colonna als Stifter knien. Der untere Streifen an der Apfiswand enthält fünf Scenen aus der Marienlegende und am Bogen beiderfeits Matthäus und Hieronymus. Vorzugs-

1) *De Rossi*, Musaici cristiani. Noch 1640 waren fogar Refte der Infchrift: »Hoc opus fecit Petrus« vorhanden. Der Stifter lebte Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhundert. *Barbet de Jouy* a. a. O. S. 127 las die nicht mehr vorhandene Jahrzahl MCCLCI, offenbar entftellt aus MCCXCI.

2) *Crowe und Cavalcafelle*, I. S. 90 ff, nach *della Valle's* Vorgang.

3) *Schulz*, a. a. O, III. S. 76, IV. S. 127, Nr. CCCXXXIV.

4) Die Mofaiken der Lateransbafilika find jetzt zum Zwecke der Reftauration entfernt. Copien in grofsen farbigen Cartons find im Chriftlichen Mufeum des Lateran zu fehen. — *Gutenfohn u. Knapp* Taf. 46. — *Ag. Valentini* und *F. Gerardi:* La patriarcale basilica Lateranenfe, Roma 1833 II. Taf. 30.

5) *Gutenfohn u. Knapp* Taf. 46. — *Ag. Valentini:* La patriarcale bafilica Liberiana, Roma 1839. Taf. 55.

weife das grofse Bild läfst die fonft von anderen Zeitgenoffen verfuchten Schritte über den traditionellen Stil hinaus vermiffen, der hier nur in dürftigen, fchüchtern bewegten Formen reproducirt wird, wofür eine gewiffe Zartheit des Ausdrucks in der Maria kein ausreichender Erfatz ift. Torriti bleibt durch das Studium der älteren Denkmäler zu fehr gebunden und behält auch die frühere ornamentale Pracht bei: den reichen Rahmen, die eleganten Blattgewinde mit Vögeln, die allen freigebliebenen Raum in der Wölbung füllen, den untern Saum des Halbkuppelbildes, der an die altchriftliche Verzierungsweife der untergegangenen Kuppelmofaik in der Coftanza erinnert; er befteht aus einem Strome, an deffen beiden Seiten Flufsgötter ruhen, und der von Barken und Fifchen belebt ift, während allerlei Thiere am Ufer zu fehen find.

Um diefelbe Zeit wurde die Mofaikdecoration der Façade [1]) unternommen, die heute in die Barockvorhalle eingebaut und durch roh ausgebrochene Fenfter entftellt ift. In einem Runde, das den Künftlernamen *Philippus Rufuti* enthält, thront Chriftus, umgeben von vier Engeln mit Rauchfäffern und Kerzen; feitwärts ftehen acht Heilige, über denen fich die Zeichen der Evangeliften befinden. Die zwei kleineren Stifterfiguren der Cardinäle Giacomo und Pietro Colonna find zerftört worden. Bei etwas belebteren Motiven geht die Arbeit doch nicht wefentlich über Torriti's Stil hinaus. Dann folgt aber noch éine untere Reihe: vier Scenen aus der Gründungslegende der Bafilika Liberiana: die Jungfrau erfcheint dem Papfte Liberius und dem Patricier Johannes im Traume; diefer offenbart dem Papfte fein Geficht; Liberius zeichnet den Grundrifs der Kirche in den durch ein Wunder gefallenen Schnee. Diefe vier Momente entwickeln fich lebendig bei fprechenden Motiven der Bewegung, wenn auch mit fchwächlichem Gliederbau. Reiche, farbenprächtige Architekturen, wie wir fie bald in den Arbeiten der nächften florentiner Generation kennen lernen werden, bauen fich überall auf. Schöne Marmormofaik im Stile der Cosmaten theilt die Bilder gegen einander und gegen oben ab. Hier kündigt fich fchon eine andere Epoche an. Vafari, der *Rufuti* nicht kennt, fchreibt die Vollendung der unteren Bilder dem früher erwähnten *Gaddo Gaddi* zu, welcher hiernach fchon von dem Stile feines Zeitgenoffen *Giotto* Einflufs erfahren haben mufs [2]).

Façade. Filippo Rufuti. Gaddo Gaddi.

Neapel befitzt eine fehr fchadhafte Mofaik vom Anfange des 14. Jahrhunderts in einer Capelle der Kirche S. Reftituta neben dem Dome: die Madonna mit den Heiligen Januarius und Reftituta. In der Infchrift fcheint fich ein *Lellus* als Urheber zu nennen.

Neapel.

1) *De Rossi*, musaici cristiani.

2) Ausgabe v. *Milanefi*, I, S. 347: Ed aiutando a finire alcune storie, che sono nella facciata di Santa Maria Maggiore, di musaico, migliorò alquanto la maniera, et si partì per un poco da quella greca che non aveva in sè punto di buono. — »Storie« kann nur auf die unteren Bilder gehen.

C. Giotto.

»Es glaubte Cimabue bisher im Malen
Das Feld zu halten, aber Giotto's Ruhm
Sieht man den feinigen jetzt überftrahlen«.

In diefen Worten ftellte Dante[1]) das Urtheil der Zeitgenoffen über Giotto feft, der als der gröfste Künftlergeift des damaligen Italien erfcheint. *Giotto di Bondone* war zu del Colle, einem Dorfe in der Gemeinde Vespignano bei Florenz geboren, nach Vafari 1276, wahrfcheinlich aber fchon 1266[2]). Er machte die Schule Cimabue's durch und wirkte als Maler und Architekt nicht nur in Florenz, fondern an verfchiedenen Orten Italiens, in Freiftädten wie an Fürftenhöfen, namentlich zunächft in Affifi, dann um 1298 bis 1300 in Rom, um 1303—1306 in Padua, ferner in Rimini und in den Jahren 1330—1333 zu Neapel im Dienfte des Königs Robert, der ihm am 20. Januar 1330 die Ehren und Privilegien eines königlichen Familiaris verliehen hatte[3]). Am 12. April 1334 wurde er von den ftädtifchen Behörden in Florenz zum Meifter und Baupfleger des Domes, der Stadtbefeftigungen und aller öffentlichen Bauunternehmungen durch ein Document ernannt, deffen Wortlaut die wärmfte Huldigung für den »grofsen und theuern Meifter« bildet[4]). Er ftarb am 8. Januar 1337.

Giotto. Biographifches.

Nicht blofs der Künftler, fondern auch der ganze Mann hatte fich dem Bewufstfein der Zeitgenoffen eingeprägt. Ausser Dante pries ihn auch Petrarca, in den Novellen von Boccaccio und Franco Sacchetti fpielt er mehrmals als allbekannte Charakterfigur, unanfehnlich, felbft häfslich, aber voll Witz und Schlagfertigkeit, eine Rolle; Anekdoten und Sagen heften fich an ihn, und die Chroniften, fchon vor 1312 Ricobaldo, dann Villani, gedenken feiner auf das ehrenvollfte[5]).

Alte Schätzung.

Am Anfange feiner künftlerifchen Laufbahn ftehen die 28 Gemälde in der Oberkirche zu Affifi, die fich unterhalb der Fenfter und des Bildercyclus von *Cimabue* hinziehen. Vafari macht als Urheber von Giotto's Berufung den Franciscanergeneral Fra Giovanni di Muro della Marca namhaft, der im Jahre 1296 zu diefer Würde erwählt wurde. Neben die von altersher geheiligten Erzählungen der Genefis und des Evangeliums, die Cimabue dafelbft gemalt hatte, tritt hier die Legende des neueren Heiligen Franz von Affifi, die von nun an ein oft wiederkehrender Gegenftand für die Kunft wurde. Auf die erften Bilder aus der Jugendgefchichte, Scenen des Wohlthuens und

Affifi. Oberkirche.

Franciscus-Legende.

1) Purgatorio XI, 93.

2) Nach *Antonio Pucci's* centiloquio in den Delizie degli Eruditi Toscani, VI. S. 119; vgl. *Milanefi's* Vafari I, S. 370 Anm. Der Name des Vaters, Bondone, den *Rumohr* bezweifelte, ift durch die fpäter erwähnte Urkunde von 1334 feftgeftellt. Neben der S. 412 erwähnten Literatur, aus der befonders *Schnaafe's* mufterhafte Darftellung hervorzuheben, ift noch *E. Dobbert* in *Dohme's* Kunft u. Künftler, Leipzig 1877, zu nennen.

3) *Schulz* a. a. O. IV. S. 163 Nr. CDVI.

4) *Gaye*, I, S. 481.

5) *Ricobaldi Ferrarienfis* sive alterius anonymi scriptoris compilatio chronologica usque ad annum MCCCXII producta. *Muratori* SS. IX, 255: Zotus pictor eximius Florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in Ecclefiis Minorum Assisii, Arimini, Paduae ac per ea quae pinxit in Palatio Comitis Paduae et in Ecclefia Arenae Paduae. — *Villani*, Cronica, lib. XI, cap. 12.

der Verehrung von Seiten der Armen ſowie Viſionen, folgt die dramatiſche Scene, in welcher Franz ſich von ſeinem Vater Pier Bernardone ſcheidet; als dieſer ihn verklagt, weil er ihm Waaren entwendet und das Geld für einen Kirchenbau ausgegeben, legt der Jüngling ihm ſeine Kleider zu Füſsen und wird, nackt und bloſs, von dem Biſchofe durch ſeinen Mantel verhüllt. Dann iſt dargeſtellt, wie Papſt Innocenz III. im Traume den unſcheinbaren Bruder ſieht, der den wankenden Lateran ſtützt, und wie er darauf die Satzungen ſeines Ordens beſtätigt. Es folgen Wunder und Geſichte, das Austreiben von Teufeln, die Feuerprobe vor dem Sultan, die wunderbare Erweckung einer Quelle, die Predigt vor den Vögeln, ſpäter die Predigt vor dem Papſte, die Stigmatiſation: Franciscus, dem auf einſamem Bergesgipfel ein Seraph erſcheint und die Wundenmale Chriſti einprägt, endlich ſein Tod, ſeine Heiligſprechung und die Wunder, die ſpäter von ihm ausgehen. Die Legende hat ergreifende, poetiſche und echt dramatiſche Züge, die dem Maler entgegenkommen, iſt aber auch von Sentimentalität durchdrungen und nicht frei von abſtoſsenden, ſeltſamen und bildwidrigen Epiſoden. Doch der Stoff war jedenfalls ein neuer, noch nicht durch jahrhundertelange Tradition feſtgeſtellter, der Künſtler hatte ſich erſt in ihm zurechtzufinden. Mit Gehilfen wird Giotto gemalt haben, obwohl jetzt eine Kritik über die ausführenden Hände bei dem ſchlechten Zuſtande der Bilder kaum noch möglich iſt. Daran aber zu zweifeln, daſs er der Erfinder und Unternehmer des Ganzen war, liegt kein Grund vor [1]. Der günſtigere oder minder befriedigende Eindruck der einzelnen Bilder wird weſentlich durch die Art beſtimmt, auf welche Giotto's Naturell mit den verſchiedenen Gegenſtänden fertig werden konnte. Nicht bloſs in den ſpäteren, auch in vielen früheren Bildern dieſer Folge ſind Typen und Züge wahrzunehmen, die mit ſeinen geſicherten Hauptwerken in der Arena zu Padua übereinſtimmen, vor allem die eigenthümliche dramatiſche Geſchloſſenheit und die draſtiſchen Einzelzüge. Dahin gehört namentlich das fünfte Bild, die Auseinanderſetzung mit dem Vater. Bei dem 14., dem Wunder der Quelle, rühmt Vaſari mit Recht den ſtaunenswerth lebendigen Ausdruck des Durſtes in dem Manne, der ſich niederbeugt um zu trinken. Die lebendigſte geiſtige Spannung zeigt das 17., die Predigt vor Honorius III. und ſeinen Cardinälen.

Giotto in Rom.

An dieſe Arbeiten ſchlieſsen ſich diejenigen in **Rom**, wo Giotto in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts thätig war. Die Bilder in der Tribuna der alten Peterskirche, die Vaſari ihm zuſchreibt, ſind zu Grunde gegangen. Aber aus einem Nekrologium im Vaticaniſchen Archive [2] geht hervor, daſs Cardinal Giacomo Gaetano Stefaneschi, Bruder jenes Bertholdus, den wir als Beſteller der Moſaiken Cavallini's kennen lernten, von Giotto im Jahre 1298 die Moſaik der »Navicella«, die Jünger im Schiffe und Petrus auf dem Meere wandelnd, ausführen lieſs, die heute in ſolcher Erneuerung, daſs ſie nur den Werth einer charakterloſen Copie hat, in der Vorhalle der Peterskirche vor-

Moſaik der Navicella.

---

1) Dies im Gegenſatze zu *Crowe u. Cavalcaſelle* I. S. 181 f., in Uebereinſtimmung mit *Dobbert* S. 8. — *Ghiberti's* Notiz: »Dipinse nella chiesa di Assisi, nell' ordine de' Frati Minori, quasi tutta la parte di sotto« geht offenbar auf dieſe untere Reihe in der Oberkirche, nicht aber, wie man angenommen, auf die Unterkirche. — Ungenügende Proben bei *Agincourt* Taf. 116. — Farbendrucke der Arundel Society von einzelnen Bildern.

2) Ausführlich bei *Baldinucci*, zu Anfang der Biographie Giottos.

Altar der Peterskirche. handen ift. Für denfelben Cardinal fchuf Giotto ein Altarwerk für St. Peter, das heute in der Stanza Capitolare der Sacriftei bewahrt wird und Vafari's Worte beftätigt, dafs es das forgfamft ausgeführte aller feiner Tafelbilder fei. Auf der Hauptfeite erblickt man den Cardinal vor dem von Engeln umgebenen Heilande, feitwärts die Martyrien Petri und Pauli, auf der ehemaligen Rückfeite den thronenden Petrus mit Heiligen und zwei verehrenden Bifchöfen, unter welchen der Stifter; feitwärts vier Apoftel. Dazu kommen zahlreiche andere Darftellungen in Giebeln und Rahmen fowie Fragmente einer Predella mit der Madonna. In der Lateranskirche ift von Giotto nur ein Stück Wandmalerei übrig: Bonifacius VIII., das Jubiläum von 1300 verkündend, ein fchlecht erhaltenes, an einem Pfeiler eingemauertes Fragment der Bilder, die Giotto in der Loggia des Lateranpalaftes ausgeführt hatte [1]).

Padua, Cappella dell' Arena. Der Zeit nach folgt zunächft dasjenige Werk, in welchem wir heute noch Giotto am vollftändigften beurtheilen können: die Cappella dell' Arena in Padua, fo genannt weil fie am antiken Amphitheater liegt, von einem reichen Bürger Padua's, Enrico degli Scrovegni, geftiftet und 1303 im Bau vollendet [2]). Nach einem Dante-Commentator des 14. Jahrhunderts, Benvenuto da Imola, hatte Dante den Meifter während diefer Arbeit befucht und war von ihm ehrenvoll aufgenommen und in fein Haus geführt worden [3]). Dante's Aufenthalt in Padua ift aber im Jahre 1306 feftgeftellt.

Mit Ausnahme des Chores, der nur fpätere Malereien aufweift, ift die einfchiffige Kirche einheitlich von Giotto decorirt. Das Gewölbe fchmücken Medaillons mit den Bruftbildern von Chriftus, Maria und Propheten. An den Langwänden und am Bogen vor dem Chore erzählen 38 Bilder in drei Reihen die Legende Marias von der Zurückweifung von Joachims Opfer und den Ereigniffen vor ihrer wunderbaren Geburt an, dann die Gefchichte des Evangeliums bis zur Ausgiefsung des heiligen Geiftes. Eine Fülle ganz kleiner Bilder, welche die grofsen ergänzen, ift in den fchönen breiten Umrahmungen angebracht, mitunter aus dem Neuen Teftamente, noch häufiger aber aus dem Alten, und zwar in typologifcher Abficht. So ift neben der Himmelfahrt Chrifti die Himmelfahrt des Elias zu fehen. Auch Motive aus dem Phyfiologus tauchen an folchen Stellen auf, fo neben den Engeln am Grabe und dem Auferftandenen vor Magdalena der Löwe, der feine Jungen durch feinen Hauch belebt. Der untere Sockel enthält grau in grau vierzehn Perfonificationen der Tugenden und der Lafter. Wendet der Eingetretene fich um, fo erblickt er an der Stelle, die dafür traditionell war, an der Eingangswand, die grofse

---

1) *Agincourt* Taf. 115. — Nach *Crowe und Cavalcafelle* müfsten jetzt die Wandgemälde im Florentiner Palazzo del Podestà mit dem Bilde Dante's behandelt werden. Die fchlecht erhaltenen Arbeiten laffen ein Urtheil kaum mehr zu; aber *Milanefi* (Vafari-Ausgabe I, 413) hat den zwingenden Beweis geführt, dafs diefelben erft 1337 entftanden find. Ein Bild Dante's von Giotto's Hand befand fich einft in diefem Palafte, aber nach *Villani* auf dem nicht mehr vorhandenen Altarbilde der Capelle.

2) *P. E. Selvatico:* Sulla capellina degli Scrovegni nell' arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti. Padova 1836. — *John Ruskin:* Giotto and his works in Padua, London 1854, zu der Publication der Arundel Society. — Vgl. auch *E. Förfter*, Denkm. it. M. I, Taf. 21—25.

3) Excerpta historica ex commentariis MSTis Benvenuti de Imola in comoediam Dantis ab eo circiter annum Chrifti MCCCLXXVI compofitis, bei *Muratori*, Antiquitates Italicae medii aevi I, Mediolani 1738, col. 1185 f.

Compofition des Jüngften Gerichtes, auf welcher vorn auch der knieende Stifter mit dem Kirchenmodelle zu fehen ift. Im Sinne des Mittelalters ift hier alfo der Gefammtinhalt der chriftlichen Lehre in der einheitlichen malerifchen Decoration eines Kirchenraumes ausgefprochen.

Bei Gelegenheit diefes grofsen und ziemlich wohlerhaltenen Bildercyclus läfst fich die Analyfe von Giotto's Stil am beften durchführen. Giotto zeigt fich zunächft als einen Meifter der monumentalen Malerei, indem er grofse Wandflächen zu bewältigen, einen wohlthuenden Rhythmus in Eintheilung und Anordnung zu wahren und einen ruhigen, einheitlichen Gefammteindruck in Compofition und Farbe fowie in allem, was zur decorativen Wirkung gehört, zu erreichen wufste. Stofflich war ihm hier alles gegeben: die religiöfen Bilder wie die Perfonificationen, die Auswahl wie die Folge der Darftellungen. Sein Stil bewegt fich ebenfalls innerhalb der Grenzen feiner Zeit. Köpfe und Geftalten find bei ihm typifch, wenn fie auch von der byzantinifchen Manier wie von deren Modification durch *Cimabue* oder durch *Duccio* erheblich abweichen, und zwar ebenfo von der zarteren Bildung in Formen und Haltung bei jenem wie von den edleren Verhältniffen der Theile und dem finnigen Ausdruck bei diefem. Die Köpfe bei Giotto find derber gebildet, eckig in der Unterpartie, mit vorn ftark ausladendem Kinn, ohne das fchöne Oval der Vorgänger; auch bei ihm ift der Mund klein, die Augen find gefchlitzt, ja oft etwas fchief gegen einander geftellt. Die Gefichter bleiben fich gleich, nur dafs der Unterfchied des Gefchlechtes und die Hauptabftufungen des Alters ihre befonderen, ftets wiederkehrenden Typen haben; ausnahmsweife und gelegentlich, wie im Jüngften Gerichte, kommen individuellere Gefichter vor. Den Körpern fehlt noch das felbftändige Naturftudium, die Proportionen der einzelnen Theile wurden, wie das fpäter zu erwähnende Lehrbuch des *Cennino* zeigt, durch feftftehende Mafsverhältniffe beftimmt. Die Hände find immer noch länglich, ohne Verftändnifs ihres Knochenbaues, die Füfse find fchwach und verfchwinden häufig unter der Gewandung. Die ganze Zeichnung ift noch conventionell, die Modellirung mäfsig.

Giotto's Stil. Typen. Körperformen und Proportionen.

Ein merklicher Fortfchritt zeigt fich allerdings in der Gewandung. Die der byzantinifchen Manier eigene peinliche und mechanifche Nachahmung antiken Faltenwurfes mit dem kleinen Gefält naffer Gewänder ift aufgegeben, ebenfo das gefucht Schwungvolle und in den Unterpartien Spitze oder Gehäufte der Gewänder bei Cimabue. Giotto ordnet fie malerifch breit, in grofsen Maffen, unten ziemlich gerade verlaufend, dennoch voll Liniengefühles. Laffen fie auch den Bau des Körpers nicht im Einzelnen zur Geltung kommen, fo gewähren fie doch im Ganzen einen deutlichen Nachklang der Bewegungen. Die antike Idealtracht überwiegt bei den Geftalten der heiligen Ueberlieferung, die Motive des Zeitcoftümes kommen feltener als im Norden zur Geltung. Die Thiere (Fig. 123) find mechanifch und hölzern wiedergegeben, in den Bewegungen lahm, im Widerfpruche zur Realität viel zu klein gegen die Menfchen, weil fie der Künftler eben nicht um ihrer felbft willen darftellte, fondern nur als ein Beiwerk anfah, das zur Verdeutlichung beftimmter Vorgänge erforderlich war.

Gewandung. Thiere.

In der Compofition vermied Giotto überall eine gröfsere Abftufung der Pläne, wodurch er dem befchränkten perfpectivifchen Gefühle feiner Epoche

Compofition.

nicht zuviel zumuthete. Ohne nach conventioneller Linienfchönheit zu ftreben, wirkt er durch charaktervolle Klarheit und Reinheit der Contouren. Die Oertlichkeit ift überall angedeutet durch Felfen und ziemlich allgemein gehaltene Bäume, die wie Kinderfpielzeug mit Papierblättern ausfehen, oder durch architektonifche Setzftücke. Ein Schutzdach auf dünnen Stäben vertritt das Gemach, ein Ciborum über Stufen den Tempel. Das reichte dem Meifter

Scenerie.



Fig. 123. Giotto. Joachim bei den Hirten. Arena zu Padua.

hin, um das Local des Vorganges anfchaulich zu machen, mögen auch die Landfchafts- und Architekturmotive wieder zu klein im Verhältniffe zu den Menfchen fein. Ebenfo wie die nordifchen Maler des 14. Jahrhunderts bildete Giotto die Architekturen im Einzelnen fehr forgfam durch, mit reicher Material- und Farbenpracht und mit dem Verfuche, fie perfpectivifch hinzuftellen, wobei er fich freilich nur durch ein unbeftimmtes Gefuhl in der Fuhrung der Linien leiten liefs, keinen einheitlichen Augenpunkt fefthielt und ohne fichere theoretifche Kenntnifs das Angemeffene nur von ungefähr errieth. Ueberall dehnt

fich der einfache blaue Hintergrund der mittelalterlichen Wandmalerei aus, während Giotto und feine Zeitgenoffen in Mofaik, Tafelbildern und Miniaturen noch bei dem Goldgrunde ftehen blieben. Hintergrund.

In der Farbe, welche durch die Anwendung der fpäter zu erörternden Frescotechnik klarer und dauerhafter wird, herrfcht eine befchränkte Palette. In allen einzelnen Farben gibt es nur wenige Abftufungen vom Hellen zum Dunkeln; von ftärkeren Licht- und Schattenwirkungen ift keine Rede, alles ift in einer gleichmäfsigen, harmonifchen Helligkeit gehalten. Der Vortrag befteht in einem Coloriren der Umriffe, die noch immer als folche mitfprechen; das Hauptgewicht ift darauf gelegt, dafs die einzelnen Farben in decorativer Hinficht harmoniren; demzuliebe ift oft Einzelnes der Natur widerfprechend colorirt, die Stoffe find nicht fchärfer gekennzeichnet, und es wird nicht daran gedacht, dem Scheine des Wirklichen näher zu kommen. Farbe.

Dennoch rühmen die Zeitgenoffen an den Schöpfungen Giotto's gerade ihre Wahrheit, ihre Natürlichkeit. Giotto, heifst es im Decamerone [1]), »war ein folches Genie, dafs nichts in der Natur war, was er nicht fo abgebildet hätte, dafs es nicht nur der Sache ähnlich, fondern vielmehr diefe felbft zu fein fchien.« Solche Wendungen zum Lobe von Werken der bildenden Kunft find zwar allen Zeiten gemeinfam, den Glanzperioden des claffifchen Alterthums wie dem primitiven Mittelalter; fie find immer nur relativ aufzufaffen nach Mafsgabe des Bewufstfeins von Wahrheit und Natürlichkeit, das einer beftimmten Zeit überhaupt gegeben ift. Nach der Anfchauung feiner Zeit war nun aber Giotto's Schritt zum Wahren allen feinen Vorgängern gegenüber koloffal. Das, was er erftrebte, war nicht die finnliche Wahrheit der Erfcheinung, fondern die innere geiftige Wahrheit. Statt der feierlichen Andachtsbilder malte er folche Bilder, in denen der Befchauer handelnde, geiftig bewegte Menfchen erblickte. Die »ganz neue Auffaffung der Charaktere und der Thatfachen« ift, wie Burkhardt fagt, fein Verdienft. Wahrheit bei Giotto.

Die Geftaltung der biblifchen und legendarifchen Scenen ift zwar im Grofsen und Ganzen die traditionelle, wie fie in den Arbeiten der romanifchen Periode, in den Vorfchriften des Malerbuches vom Berge Athos zu finden ift. Aber im Einzelnen zeigt fich, wie felbftändig Giotto das Ueberkommene durchdacht hatte. Mit überlegener Geifteskraft wufste er den pfychologifch intereffanten Kern jedes Gegenftandes herauszufinden, die Handlungen fich aus ihren inneren Motiven entwickeln zu laffen und dadurch den Schein wirklichen Gefchehens hervorzurufen. «Jeder Thatfache, »fagt Burkhardt, «ift ihre bedeutendfte Seite abgewonnen, um auf diefe die Darftellung zu bauen.» So werden die Scham und das Wehe des Joachim lebendig, als der Priefter das Opfer des Kinderlofen zurückweift. Und diefer Ausdruck ift dann in tiefe, fchwere Bekümmernifs gewandelt, als er, ganz in fich verfunken, auf das Feld gewandert kommt, wo zugleich das verftändnifsvolle Mitgefühl aus den beiden jungen Hirten fpricht, deren Blicke einander zu fragen fcheinen. (Fig. 123.) Bei Joachims und Annas Begegnung am Thore ift die Innigkeit der Umarmung, feine gottbewufste Demuth im Empfangen des liebevollen Grufses ebenfo wie der Reflex diefer Empfindungen in den Umftehenden ausgedrückt. War bei Neue geiftige Auffaffung.

1) Giornata VI, 5.

Marias Geburt die Darstellung der Wochenstube überliefert, und gab auch Giotto hier das genrehafte Motiv, das Waschen der Neugeborenen, die zweimal auf dem Bilde vorkommt, so liegt doch das Hauptgewicht auf dem Ausdruck der Mutter, die sich das Kind reichen läfst und ihm die Hände entgegenstreckt. Bei Marias Darstellung im Tempel (Fig. 124) kommt ebenso die Entschiedenheit der emporsteigenden Kleinen wie das liebevolle Fördern



Fig. 124. Giotto. Darstellung Marias im Tempel. Arena zu Padua.

ihrer Schritte durch die Mutter und die würdevolle, freundliche Aufnahme durch den Priester zur Geltung. Die Heimsuchung ist ein beredter Dialog ohne Worte zwischen tieferuster, hingebender Verehrung und hoheitsvoller Demuth. Ganz lebhafte, ungestüme Handlungen gelingen noch nicht immer, wie der Kindermord und die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel; da fehlt die volle Sicherheit der Action, die somit zu blofser Mimik wird. Aber da, wo es nicht sowohl auf das Aeufserliche des Vorganges als vielmehr auf das innerliche Erlebnifs der Charaktere ankommt, ist Giotto gewaltigen dramatischen Lebens fähig,

wie in der Erweckung des Lazarus. Das Aufrechtſtehen der mumienhaft in Leichentücher gewickelten Geſtalt, das ſich Zuhalten der Naſe bei einigen Umſtehenden, das ſich Niederwerfen der Schweſtern ſind traditionelle Züge, aber Giotto's neuer Geiſt lebt in dem maſsvollen Adel der Chriſtusfigur wie in der Ergriffenheit der Anweſenden, die theils den neubelebten Todten anſtaunen, theils gläubig mit dem Blick an Chriſtus hängen, während ſie Lazarus aus den Leichentüchern wickeln. (Fig. 125.) Dagegen finden bei Giotto die ſeelenvolle,



Fig. 125. Giotto. Erweckung des Lazarus. Arena zu Padua.

zarte Empfindung, die der Gothik des Nordens eigen iſt und auch bei Cimabue und Duccio auftritt, die holde Wehmuth, die innige Verklärung des Schmerzes keine Stelle. Nur bei voller Ruhe ſind jugendliche Geſichter in ſeinen Werken einer ſtrengen Anmuth fähig, aber die Erregung bricht ſtets hoch pathetiſch und gewaltſam bei ihm durch. Da werden, wie auf der Kreuzigung oder der Beweinung Chriſti, die Geſichter durch den Schmerz verzerrt, die Augen zuſammengekniffen; heftig bis zum leidenſchaftlichen Aufſchrei, rückhaltlos bis zum Häſslichen, bis zum unmöglichen Recken der Glieder, wie bei dem Jo-

hannes an Chrifti Leichnam, bis zur wilden Bewegtheit in den oberen, flatternden, klagenden Engeln kommt der Affect zum Ausdruck. Auch in den unteren Tugenden und Laftern ift nicht blofs ein äufserliches Kenntlichmachen der Perfonificationen, fondern eine echt pfychologifche Auffaffung derfelben erreicht. Die ganze Phantaftik der Zeit kommt in der Hölle auf dem Jüngften Gerichte zur Geltung mit den zahllofen nackten Figürchen in ihren ausgefuchten Qualen und dem an die Schilderung im 34. Gefange des Inferno erinnernden Höllenkönige, der in ungeheuerer Gröfse, nackt, in aufgefchwemmten Formen dafitzt, unglückliche Opfer zwifchen den Händen und im Rachen.

Die Figurenzahl ift in allen übrigen Compofitionen, namentlich in den rein dramatifchen, mäfsig. Giotto ftellt meift nur die nothwendigen Acteurs hin; müfsige Nebenfiguren gibt es bei ihm nicht. Aber alle, die da find, nehmen dann auch geiftig an dem Vorgange theil, find eng an die Sache gekettet und reden untereinander in einfachen aber lebensvollen und verftändlichen Geberden.

Gefteigerte Anfchauung des Wirklichen.

Solche Erfaffung des Pfychologifchen fetzt nun allerdings eine gefteigerte Anfchauung der Wirklichkeit voraus, und wenn auch nicht gerade ein Studium der Formen nach der Natur, fo doch ein Beobachten der Vorkommniffe und des fich Verhaltens der Menfchen im Leben. Schnaafe hat in diefer Beziehuug eine tieffinnige Parallele zwifchen Giotto's und Dante's Verhältnifs zur Natur gezogen. Wie der grofse Dichter oft naiv nach Anfchaulichkeit ftrebt, ftatt hergebrachter Metaphern neue Bilder herbeizieht, die ihm Naturphänomene, Kriegsleben, Reifen, Fefte, tägliches Leben bieten, felbft ganz draftifche nicht verfchmäht, etwa beim Spitzen des Auges an den Schneider, der die Nadel einfädelt, erinnert, bei den Wucheren im Feuerregen an die Hunde denkt, die fich beim Stiche der Infecten mit der Pfote kratzen, fo webt Giotto auch rein genrehafte Züge ein: die ruhig dafitzende fpinnende Magd bei Annas Gebet, den feiften, ganz aus dem Leben gegriffenen Küfer bei der Hochzeit zu Cana, der den Wein auf der Zunge prüft. Auch das Kinderleben ift der Wirklichkeit trefflich abgelaufcht, fo die neugeborene Maria, die beim Reinigen ihrer Augen das Geficht unbehaglich verzieht, oder das Chriftusknäblein auf den Armen Simeons, das zur Mutter zurückverlangt. Und als Giotto nach der Vermählung von Maria und Jofeph eine feltenere Epifode, die Heimführung des Paares, darftellte, war ihm die Veranfchaulichung des feftlichen Aufzuges, der Geiger und Pfeifer, der geleitenden Jungfrauenfchar eine anziehende künftlerifche Aufgabe. Dennoch ergeht er fich auch bei folchen Zügen nicht in dem gefälligen Behagen der nordifchen Kunft, deren Humor den Italienern fremd blieb. Ihm ift immer ein gehaltener Ernft eigen, und mag er auch Cimabue und Duccio gegenüber weniger Idealität zeigen, fo ift doch feine kräftige Entfchiedenheit immer würdevoll.

Von feinen Malereien im Capitelhaufe des Santo zu Padua [1]) find nur noch geringe Spuren da. In Ravenna, wo Vafari dem Giotto die Ausmalung einer Capelle in S. Giovanni Evangelifta zufchreibt, ift noch die Wölbung derfelben erhalten: in jeder Kappe ein Evangelift und ein Kirchenvater, doch ohne Beziehung zu einander, und oben ftets das Symbol des erfteren.

Ravenna.

1) *Michele Savonarola:* De laud. urbis Pat. bei *Muratori* SS. XXIV, 1169 f.

In die Zeit nach Vollendung der Arena-Capelle fallen dann auch wohl Giotto's Malereien in der Unterkirche zu Assisi, die Vasari allerdings in einem Athem mit den früheren Bildern in der Oberkirche beschreibt. Das Kreuzgewölbe über der Vierung, also an der Stelle, die gerade über dem Grabe des Ordensstifters liegt, enthält in einer der vier Kappen den heiligen Franciscus in der Herrlichkeit, im Diaconengewande, da er in seiner Demuth die höheren Weihen abgelehnt, unter einem Baldachin thronend und von musicirenden und Palmen tragenden Engeln umgeben; in den drei übrigen die Allegorien der Ordensgelübde: Armuth, Keuschheit, Gehorsam. Assisi. Unterkirche. Deckenbilder.

Das Hauptmotiv der ersten unter diesen Compositionen ist die Vermählung des heiligen Franciscus mit der Armuth, also dasselbe Bild, das Dante im elften Gesange des Paradieses anwendet: [1]) Armuth.

Der, jung noch, von dem eignen Vater sich
Ein Weib erstritt, vor dem, wie vor dem Tode,
Der Freuden Thor für immer sich verschliesst,
Und der sich vor dem geistlichen Gericht
Und in des Vaters Beisein ihr vermählte
Und dann von Tag zu Tag sie stärker liebte.

Aber was bei dem Dichter eine Metapher, eine bildliche Sprachfigur ist, wird bei dem Maler grob sinnlich, läfst eine lehrhafte Tendenz, wie sie dem Kunstwerke nicht zukommt, erkennen und ist ohne dabeigeschriebene Erklärungen nicht ganz verständlich. In zerlumptem Aufzuge und geflicktem Gewande, mit den blofsen Füfsen in Dornen tretend, während hinter ihr ein Rosenbusch aufspriefst, streckt die Armuth dem Franciscus ihren Finger entgegen, um von ihm den Ehering zu empfangen, während Christus die Vermählung der beiden vollzieht, und Engelscharen der Feier beiwohnen (Fig. 126). Seitwärts sieht man den Glauben, der der Armuth den Ring reicht, und die Liebe, die ein Herz hält. Vorn bellt ein Hund die Armuth an, und Kinder bedrohen sie mit Stecken und Steinwurf, um die Verachtung der Welt zu bezeichnen. Aber der Vorgang ergreift auch die Herzen und treibt sie zum Nacheifern. Von den Seitengruppen zeigt eine, wie zwei Männer mit dem Jagdfalken und dem Geldbeutel aus ihrer Weltlust und Habsucht aufgerüttelt werden, und die andere, wie ein Jüngling auf Mahnung des Engels einem Bettler seinen Mantel gibt. Diesen Mantel, sowie ein Kirchenmodell, die Stiftung jener anderen, tragen im oberen Abschlufs des Bildes Engel zu Gott empor.

Die Keuschheit, umschwebt von Engeln, die ihr Kreuz und Krone darreichen, erscheint im Obergeschofs ihrer Burg, die von Reinheit und Tapferkeit bewacht wird. Unten schliefsen sich Gruppen an, die auf Reinigung und Kampf Bezug haben. Links werden Nonne, Mönch und Laie durch S. Franciscus aufgenommen, hinter welchem ein Krieger mit der Geifsel bereit steht; rechts Keuschheit.

1) *Schnaase* ist der Ansicht, dafs Giotto offenbar von den Versen Dante's inspirirt worden, und dafs die Bilder daher bald nach dem Bekanntwerden der göttlichen Komödie, etwa 1314—1322, entstanden seien. Aber dieses Gleichnifs war keine Erfindung Dante's, sondern schon von dem heiligen Franciscus selbst gebraucht, wie Schnaase selbst S. 29, unter Berufung auf *K. Hase*, Franz v. Assisi, Leipzig 1856, S. 39, ausführt. Giotto schuf selbstverständlich alle diese Allegorien nach einem von den Oberen des Klosters festgestellten Programme.

fieht man einen Novizen im Reinigungswaffer, dem die Reinheit und die Tapferkeit Schild und Banner herabreichen, während Engel mit dem Ordenshabit und ein Geifsler feiner harren. Ein anderer Gewappneter mit der Geifsel treibt die Wolluft aus einem büfsenden Bruder; drei helfende Tugenden wehren die Lafter ab, und der Tod zieht eine nackte Geftalt in den Abgrund.

Gehorfam. Der Gehorfam, eine geflügelte Frauengeftalt, thront unter einer leichten Halle zwifchen der Klugheit mit dem Januskopf und dem Spiegel und der Demuth mit der Fackel und legt einem knieenden Franciscaner das Joch um den Nacken. Links knieen ein Laie und ein Weib, die ein Engel auf diefen Vorgang hinweift, rechts wird ein Kentaur, das Sinnbild der Hoffahrt und Ueber-



Fig. 126. Giotto. Gruppe aus der Allegorie der Armuth. Affifi.

hebung, durch den Spiegel der Prudentia geblendet. Verehrende Engel fchliefsen beiderfeits die Compofition, und oben ziehen zwei Hände den heiligen Franz an feinem Joche zum Himmel auf, während ihm zur Seite Engel mit den Ordensregeln knien (Fig. 127).

Allegorifche Darftellung. Perfonificationen, Idealgeftalten fymbolifchen Charakters hatte die chriftliche Kunft feit ihrem Urfprunge gekannt und aus dem claffifchen Alterthume herübergenommen. Sie hatten oft zu den dankbarften Aufgaben der Malerei gehört, und auch Giotto hatte in den Tugenden und Laftern der Arena-Capelle folche Gegenftände charaktervoll behandelt. Aber etwas Anderes find eigentliche Allegorien, wie hier, bei denen nicht blofs einzelne abftracte Vorftellungen gewiffermafsen in mythifche Wefen verwandelt werden, fondern die bildliche Darftellung begrifflicher Beziehungen verfucht, den Perfonificationen eine finn-

lich greifbare Verrichtung zugemuthet wird. Der Zeit der Scholaſtik entſprach es, ſolchen Allegorien Eintritt in die Kunſt zu verſchaffen. Giotto aber kann unmöglich dieſe Stoffe mit derſelben Wärme der Empfindung ergriffen haben, wie die bibliſche Erzählung, was ein merkwürdiges poetiſches Werk des Meiſters, ſeine Canzone über die Armuth beſtätigt.[1]) Als wäre ihm, der häufig ſeine Kunſt in den Dienſt des Franciscanerthums zu ſtellen hatte, dieſe Mönchs-

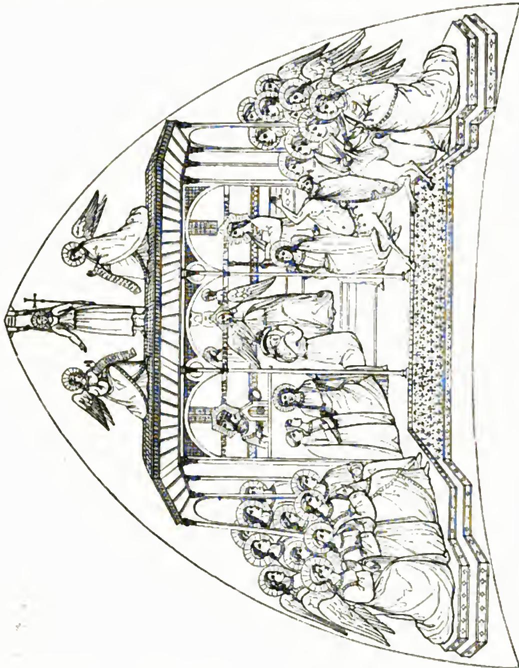


Fig. 127. Giotto. Allegorie des Gehorſams. Aſſiſi.

geſinnung dabei zum Ekel geworden, proteſtirt er in ſeltener geiſtiger Unabhängigkeit gegen die argen Wölfe, die in ihrer falſchen Hülle die beſten Lämmer ſcheinen, gegen verſteckte Herrſchſucht und Heuchelei. Unfreiwillige Armuth ſei immer vom Uebel, ſelbſtgewählte Armuth aber führe wenigſtens

1) Abgedruckt bei *Rumohr*, II, S. 51 und in *Milaneſi's* Vaſari. I, S. 426.

nicht zu Vernunft, Sitte, Tugenden und Kenntniffen, und eine Schande fei es, das Tugend zu nennen, was im Verfchmähen des Guten beftehe.

Aber waren nun diefe Aufgaben einmal gegeben, fo griff fie Giotto eben doch mit vollem künftlerifchem Verftändnifs an. Er machte das rein Begriffliche möglichft anfchaulich, hob die Hauptfache klar hervor, ordnete die Gruppen angemeffen, liefs die Compofitionen fich in guter Maffenwirkung aufbauen und ftilgemäfs den Raum füllen, zeigte endlich in der gefteigerten Klarheit der Farbe bei flüffigem Vortrage das feinfte Gefühl für das, was der dunkle Raum verlangte.

Anderes in der Unterkirche.

Ueber Anderes, was Giotto in der Unterkirche gefchaffen habe, drückt fich Vafari ganz allgemein aus, indem er von fchönen, trefflich gemalten Bildern an den Wänden der Seiten redet. In der That erkennt man Giotto in den Bildern aus der Kindheit Chrifti, der Kreuzigung und einigen Scenen aus der Franciscuslegende im nördlichen Kreuzarme, und wenn Vafari von einem ftigmatifirten Franciscus über der Sacrifteithüre fpricht, der ihm bei feinem ergreifenden frommen Ausdrucke das Befte fcheine, was Giotto in Affifi gemacht, fo hatte er offenbar die Franciscusgeftalt neben einer Thüre im Sinne, die mit der einen Hand auf ein Skelet weift, an der anderen das Wundenmal zeigt.

Untergegangene Werke.

Die Arbeiten Giotto's an manchen anderen Orten, wo feine Thätigkeit beglaubigt ift, in Rimini, in Neapel, wo er in S. Chiara und im Caftello dell' Uovo gemalt hatte, find zu Grunde gegangen, ebenfo vieles, was er in feiner Heimath gefchaffen. Aber in Florenz lernt man ihn wenigftens noch in einigen Werken aus feiner reifften Zeit und auf feiner vollen Höhe kennen, und zwar in der Franciscanerkirche S. Croce. Vier Capellen hatte er hier ausgemalt, in zweien find die Bilder zerftört, in zwei anderen aber erft in der neueren Zeit von der Tünche befreit worden. In derjenigen der Familie Bardi ift die Franciscuslegende dargeftellt, weit geiftvoller und bedeutender als einft in Affifi. Nur wirklich malerifche Momente find ausgewählt, diefe aber echt dramatifch erfafst. Die Auseinanderfetzung mit dem Vater ift voll Affect und Entfchiedenheit der Situation. Die Architektur nimmt in den Hintergründen mehr Raum ein; ftatt blofser Andeutung find wirkliche Gebäude, in ihrem Organismus verftanden und in richtigerem Gröfsenverhältnifs, dargeftellt. Alle Ereigniffe find fo von innerem Leben durchtränkt, dafs die folgenden Generationen bis zum Schluffe des 15. Jahrhunderts bei diefen Gegenftänden nur das von Giotto geiftig Feftgeftellte zu geben vermochten. Befonders gilt das von der Beweinung des todten Franz, deffen Wundenmale die Brüder erregt betrachten, während Priefter und Chorknaben in ernftem Ceremoniell dabeiftehen. An der Decke find der Heilige in der Glorie und die Perfonificationen der drei Franciscanergelübde zu fehen. Die Capelle der Peruzzi enthält an der Leibung des Bogens Propheten, am Gewölbe die evangeliftifchen Zeichen, an den beiden Wänden die Legenden Johannes des Täufers und Johannes des Evangeliften, vielleicht das Befte, was von dem Meifter übrig ift. Alle Compofitionen find breiter und figurenreicher als diejenigen in Padua, aber vortrefflich in den Maffen abgewogen und ebenfo wie die dortigen durchaus geiftig belebt, von jeder müfsigen Zuthat frei. Zu den fchönften gehört das Gaftmahl des Herodes. (Fig. 128.) Ein Krieger, nicht das Mädchen, überbringt hier

Florenz. S. Croce. — Cap. Bardi. — Cap. Peruzzi.

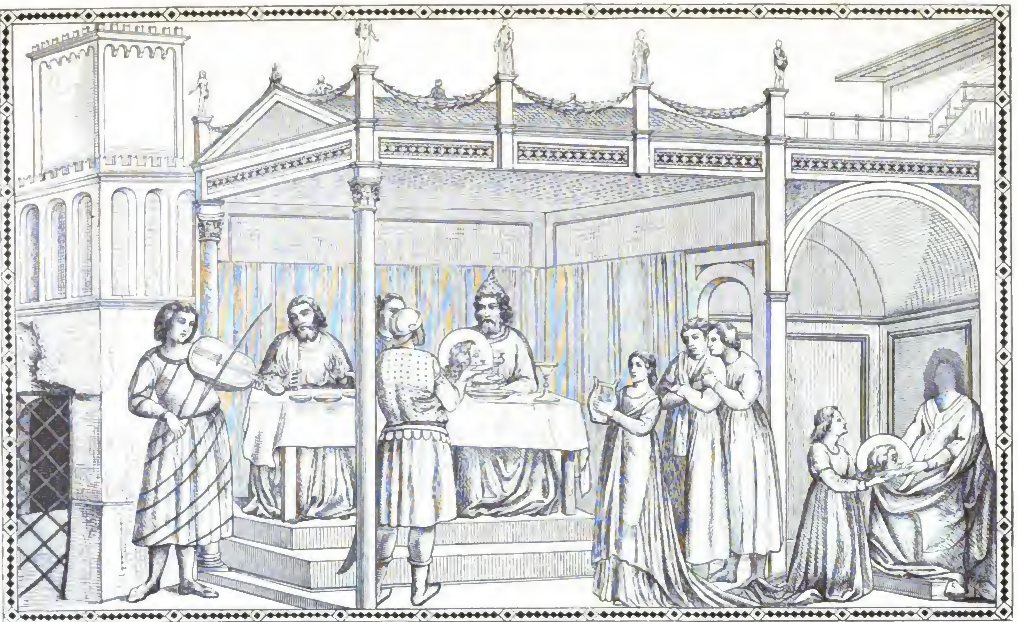


Fig. 128. Giotto. Das Gaſtmahl des Herodes. Florenz, S. Croce.

dem Fürſten das Haupt des Johannes; links ſteht der Geiger, eine der edelſten Figuren, die Giotto geſchaffen hat, rechts bewegt ſich Herodias in rhythmiſchem Schritte nach der Muſik, aber die zwei herrlichen Frauengeſtalten, die Arm in Arm hinter ihr ſtehen, achten nicht mehr auf den Tanz, ſondern ſind durch den Anblick des abgeſchlagenen Hauptes ergriffen. Die alterthümliche Kunſt vereinigte die tanzende Herodias und die Herodias mit dem Haupte in demſelben Gemälde. Giotto erhebt ſich über dieſen Zwieſpalt und dieſes Nacheinander in der Handlung. Bei ihm ſcheint Herodias fortgetanzt zu haben und gerade innezuhalten, als der Beauftragte mit dem Kopfe hereintritt. Ebenſo wie durch die meiſterhaften einzelnen Züge wirkt dieſe Scene durch ihre Kraft des Ausdrucks und das einheitliche Ineinandergreifen aller Motive. In einem Nebenraume kniet Herodias mit dem Haupte vor ihrer Mutter. An der Wand gegenüber verdient die groſsartig doch höchſt maſsvoll dargeſtellte Erweckung der Druſiana durch den Apoſtel Johannes den Preis.[1])

Tafelbilder. Die Zahl von Giotto's echten Tafelbildern iſt klein. Auſser dem Altar in St. Peter zu Rom iſt das fünftheilige Altarbild aus der Cappella Baroncelli S. Croce. in S. Croce, jetzt in der Cappella del Noviziato neben der Sacriſtei, auch durch Inſchrift beglaubigt, hervorzuheben: die Krönung der Maria nebſt verehrenden Engeln, Heiligen und altteſtamentariſchen Geſtalten;[2]) im Maſsſtabe klein, mit vielen auſserordentlich feinen Köpfchen, die aber gegen die Goldnimben ſchwer zur Geltung kommen. Eine thronende Madonna mit Engeln und Hei- Florenz. Akademie. ligen aus Ogniſanti, jetzt in der Akademie zu Florenz, zeigt das Streben, etwas von der alten Idealität feſtzuhalten, und iſt im Kopfe Marias doch menſchlicher als die Typen Cimabue's. Noch ſchöner ſind das Chriſtuskind und die Engel, und die Geſichter ſind meiſt trefflich modellirt. Ferner ſind zwei ſchon von Vaſari S. Marco. angeführte groſse Crucifixe in S. Marco zu Florenz, innen über dem Portale, Ogniſanti. und im Querhauſe der Kirche Ogniſanti zu nennen; dann eine Madonna aus Mailand. der Kirche degli Angeli bei Bologna, jetzt in der Brera in Mailand, mit Giotto's Bezeichnung. Flügelbilder und Predella, jetzt in der Pinakothek zu Bologna, ſcheinen aber nur Arbeiten aus der Schule zu ſein. Ein für S. Francesco in Piſa gemaltes Bild, die Stigmatiſation des heiligen Franciscus, auf Louvre. der Predella drei Scenen aus ſeiner Legende, befindet ſich im Louvre, hat aber ſehr durch Reſtauration gelitten. Die kleinen Scenen aus der Geſchichte Chriſti und des heiligen Franciscus, welche einſt die Sacriſteiſchränke in Sta. Bilder aus S. Croce. Croce zu Florenz täfelten und jetzt gröſstentheils ſich in der Akademie daſelbſt befinden, während zwei in die Münchener Pinakothek, zwei andere in das Berliner Muſeum gewandert ſind, mögen mit Schülerhilfe vollendet ſein und zeigen ihrer decorativen Beſtimmung gemäſs eine geringere Ausführung, aber volle Sicherheit der Farbenwirkung und eine auch in beengtem Raume treffliche Compoſition, die überall mit wenigen Mitteln ihr Ziel erreicht[3]).

Giotto und Giov. Piſano. Die Verſchiedenheit zwiſchen dem Bildhauer Giovanni Piſano und ſeinem Vater Niccola iſt gröſser als die zwiſchen Cimabue und Giotto. Auf Niccola's ſchlichten, vom Studium des Alterthums beſtimmten Stil folgte bei Giovanni

1) *E. Förſter,* Denkmale it. M., I, Taf. 26.

2) Ungenügend bei *Agincourt,* Taf. 114.

3) Proben bei *Agincourt* Taf. 114.

die nordiſch-gothiſche Manier, der er ſich ſtärker als irgend ein italieniſcher Maler der Zeit anbequemte: Hagerkeit und übertriebene Ausbiegung der Geſtalten, Haſt in den Bewegungen, Uebertreibung der Motive und Häufung in der Compoſition, wodurch ſeine wirklich groſsen Eigenſchaften, Schwung, Phantaſie, Streben nach beſeeltem Ausdruck, leiden. Giotto erſtrebte keine ſolche Gegenſätzlichkeit gegen ſeine Vorgänger, aber gelangte durch Beſonnenheit und Klarheit zu wirklichem Fortſchritte. Während er volle Freiheit von byzantiniſcher Manier erreichte, wuſste er ſich doch auch von der nordiſchen Gothik frei zu halten und entwickelte eine künſtleriſche Sprache, die der echte Ausdruck des italieniſchen Nationalcharakters iſt. In dieſem Sinne trifft das Wort des Cennino zu, daſs Giotto die Malerkunſt aus dem Griechiſchen wieder ins Lateiniſche gewandelt habe [1]).

D. Giotto's Schüler und Nachfolger.

Von der techniſchen Tradition in Giotto's Schule geben uns die Aufzeichnungen eines ſpäteren Nachfolgers Rechenſchaft, das Buch von der Kunſt oder der Tractat der Malerei von *Cennino Cennini* aus Colle im Val d'Elsa [2]). Hauptſache ſcheint ihm der Anſchluſs an einen groſsen Meiſter, in deſſen ganzen Luftkreis der Maler eindringen müſſe. Nur einem dürfe er folgen, nicht etwa bald dieſem, bald jenem. Freilich empfiehlt Cennino auch das Zeichnen nach der Natur und die tägliche Uebung in demſelben, aber der Anſchluſs an Vorbilder ſteht für ihn in erſter Reihe. Für die Auffaſſung des Körpers ſtellt Cennino beſtimmte Maſsverhältniſſe feſt; er theilt den Kopf vom Schädel zum Kinn in drei Theile und berechnet nach dieſer Einheit alle Längen- und Breitenverhältniſſe der männlichen Geſtalt, die bei ihm im Ganzen $8\frac{2}{3}$ Kopflängen hat. Auch für das Landſchaftliche, Bäume und Felſen, gibt er ganz allgemeine Vorſchriften. Bei Darſtellung von Gebäuden äuſsern ſich ſeine dunklen Vorſtellungen von Perſpective: die Geſimſe ſollen oben am Gebäude nach unten zu laufen, in der Mitte deſſelben horizontal geführt werden, am Sockel nach oben anſteigen, und auch eine gewiſſe Abtönung in der Farbe ſoll dabei ſtattfinden.

Techniſche Tradition.

Cennino Cennini.

Das fleiſsige Zeichnen von Studien wird betont, und dabei wird weſentlich mit dem Silberſtift auf grundirten Holztäfelchen oder auf Papier und Pergament gezeichnet, oft mit leichter Aquarellirung; das Pauſen war im Gebrauche, beſonders zum Uebertragen der Zeichnung auf die Mauer. Die wichtigſte Technik der Schule iſt die Wandmalerei, »die angenehmſte und ſchönſte Arbeit«; und hier zeigt ſich nun Cennino im Beſitze der Frescomalerei, die er als keine Neuerung anſieht, ſondern als eine Technik, deren ſich der groſse Meiſter Giotto bediente. Auf einen erſten Bewurf wird die ganze Compoſition mittels eines Quadratnetzes aufgezeichnet, dann wird ſtückweiſe, ſoviel für einen Tag nöthig iſt, ein neuer Bewurf aufgelegt, und mit Kalkfarben auf dem naſſen Grunde, der für dieſelben erforderlich iſt, gemalt. Die Technik verlangt

Fresco-malerei.

1) Cap. I: El quale Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino.

2) Il libro dell' arte o trattato della pittura di *Cennino Cennini da Colle di Valdelſa* etc. herausg. von *Gaet.* u. *Carlo Milaneſi*, Firenze 1859. — Deutſche Ausgabe von *Alb. Ilg*, Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte, I, Wien 1871.

ein rüstiges Arbeiten, duldet kein Schwanken und Aendern aber führt zu grosser Klarheit der Haltung und ist ungleich dauerhafter als die Malerei auf trockenem Bewurfe. Bis auf einen gewissen Grad bleibt aber immer noch die Malerei »al secco« mit dem Fresco combinirt, indem einige Farben sich nicht für das Fresco eignen und in Tempera aufgesetzt werden. Die Temperatechnik, die entweder bloss Eigelb oder Ei und Feigenmilch als Bindemittel gebraucht, wird ferner für die Malerei auf Tafeln verwendet, die, wie im Norden, zunächst mit Leim überzogen, zum Verdecken der Fugen mit Leinwand überklebt und dann mit einem Gypsgrunde versehen werden. Diese Technik verdrängte das zähere Bindemittel der byzantinischen Tradition und deren gelblichen Firniss. Daneben sind Vorschriften für das Bereiten der einzelnen Farben, ihren Auftrag und ihre Schattirung, für Auffetzen von Gold, auch auf erhöhten Gypsverzierungen, für Firniss, für Malerei im Dienste des Handwerkes gegeben. Auch von Oelmalerei ist die Rede, aber nebenbei, ohne dass ihr bei Wand- oder Tafelbildern eine eigentlich künstlerische Rolle zufiele.

Schulverband. Mühsam, in langer Lehrzeit und Praxis, eigneten sich die Nachfolger Giotto's diese technische Erfahrung an. Nach Cennino's Zeugniss war *Taddeo Gaddi* 24 Jahre lang *Giotto's* Schüler, und *Cennino* selbst 12 Jahre lang der Schüler von dessen Sohne *Angelo Gaddi*. Demnach blieben die Maler nach Ablauf der eigentlichen Lehrzeit oft noch lange als Gesellen bei ihren Meistern und nahmen an deren Arbeiten theil, ohne das Bedürfniss der Selbständigkeit zu empfinden. Das musste eine sehr feste technische Ueberlieferung zur Folge haben, aber auch den Stillstand begünstigen und den Schüler allzusehr an die Manier des Meisters ketten. Cennino verlangt zwar von dem Maler, dass es ihm ernst mit der Sache sei, und dass er nur aus Liebe und edlem Sinne zur Kunst strebe, muss aber gestehen, dass sich einige auch aus Noth des Lebens und um des Gewinnes willen ihr zuwendeten. Unter der grossen Menge von Malern waren viele, die ihre Kunst ganz handwerksmässig ausübten.

Gilden. Was die äussere Stellung der Maler betrifft, so gehörten sie in Florenz zu einer der 21 Gilden, in welche die gesammte Bürgerschaft getheilt war, und zwar zu einer der sieben höheren (arti maggiori), der Gilde der Chirurgen und Apotheker (medici e speziali). In dieser musste immatriculirt werden wer eins der ihr zugehörigen Handwerke betreiben wollte. Die Verbindung von Medicin und Malerei ist uralt, wie denn die Legende schon den heiligen Lucas zum Arzte und Maler gemacht hatte [1]). Das Banner der Gilde zeigte ein Marienbild auf rothem Felde, während zum Beispiel die Wechsler Goldmünzen, die Steinmetzen und Holzarbeiter Säge, Beil und Hammer als Zeichen führten [2]). Neben

Bruderschaft. der Gilde aber entstand nach Giotto's Zeit noch eine besondere Malerbruderschaft, die Compagnia di San Luca, die nicht eine bürgerliche Corporation war, sondern auf religiöser Grundlage ruhte und dabei die geselligen Beziehungen zwischen den Kunstgenossen pflegte. Sie war im Jahre 1349 gestiftet worden und hatte in der Spitalkirche Santa Maria Nuova ihre Capelle [3]).

---

1) *Sir Charles Eastlake*, Materials for a history of oil painting, I, London 1847, Cap. I: Connexion between the early history of painting and that of medicine.

2) Cronica di *Giovanni Villani*, lib. VII, cap. 13 (um 1267).

3) *Vasari* im Leben des *Jacopo di Casentino*, Ausg. v. *Milanesi*, I. 673. Abdruck der Satzungen bei *Gaye*, II, 32, mit der Jahrzahl 1339, die von den Herausgebern des Vasari einer unrichtigen Inter-

Der angesehenste unter Giotto's Schülern war der eben erwähnte *Taddeo Gaddi*, Sohn des *Gaddo Gaddi* und Giotto's Pathe, gestorben 1366. Am besten beglaubigt als seine Werke sind zwei mit Namensbezeichnung versehene Altarstücke: Zunächst ein kleines Triptychon im Berliner Museum von 1334, die Madonna mit dem Kinde und knieenden Stiftern nebst vielen kleinen Heiligenfiguren in den Seitenleisten, Christi Geburt und dem Heilande am Kreuze auf den Flügeln, Scenen aus der Legende des Nicolaus von Bari in den Bogenfeldern, Christus zwischen Maria und Johannes, St. Christophorus und anderen Heiligen auf den Aufsenseiten der Flügel. Zweitens eine thronende Madonna mit sechs Engeln, dreiviertel-lebensgrofs, vom Jahre 1355 datirt, aus der Kirche S. Pietro a Megognano bei Poggibonsi, seit kurzem in der Galerie zu Siena. In Zeichnung, Typen und Gewandung kommt Taddeo dem Charakter Giotto's aufserordentlich nahe, nur dafs die Formen kleinlicher, die Figuren länglicher, die Köpfe in ihrem Bau etwas minder verstanden, Farbe und Vortrag schwerer sind. Im Ausdruck des Schmerzes bei der Kreuzigung wie der Süfsigkeit bei Madonnen und Kindern zeigt sich eine gewisse Uebertreibung.

Taddeo Gaddi. Tafelbilder. Berlin. Siena.

Taddeo's Hauptwerk in der Wandmalerei ist die Capelle Baroncelli am südlichen Kreuzarme der Kirche S. Croce, 1352—1356 ausgeführt [1]). Die Angabe Vasari's findet durch die unverkennbare Aehnlichkeit mit jenen gesicherten Tafelbildern Bestätigung. Den Gegenstand bildet die Marienlegende, und die östliche Wand, deren Bilder von der Zurückweisung von Joachims Opfer bis zur Vermählung Marias reichen, ist am besten erhalten. So sichtlich die ganze Darstellungsweise auch aus derjenigen Giotto's herauswächst, so bleibt Taddeo doch namentlich an edler Einfachheit und reiner Sachlichkeit gegen seinen Meister zurück. Manche Motive sind zu heftig, und oft ziehen blofse Episoden oder Nebenfiguren zu geflissentlich das Auge auf sich. In dieser Beziehung ist die Darstellung der jungen Maria im Tempel, eine reiche Composition, bezeichnend. Die zuschauenden Volksgruppen vorn mit ihren naiven Kindergestalten, die Mädchen des Tempels, die aus einer Seitenhalle hervorschauen und freudig herauseilen, die Häufung der Motive, die Stattlichkeit des architektonischen Beiwerkes, dessen complicirter Stufenbau freilich arge perspectivische Mängel zeigt, bilden den wesentlichen Reiz des Bildes, aber der straffe Zusammenhang der Handlung fehlt; die kleine Maria, welche die Stufen zum Tempel hinaufsteigt, ist nicht auf den Hohenpriester gerichtet, sondern wendet sich wie eine mittelmäfsige Schauspielerin gegen das Publicum. Aufserhalb Florenz hat Taddeo den Chor der Kirche S. Francesco zu Pisa [2]) ausgemalt, in dem Vasari einst seinen Namen und die Jahrzahl 1342 gelesen. Das Erhaltene beschränkt sich auf die Apostel an der Bogenleibung und die Gewölbebilder: die Verzückung des Franciscus zwischen Glaube und Hoffnung, drei Paare von Ordensstiftern und Kirchenlehrern, in den Ecken Personificationen von Tugenden.

Wandbilder. Cappella Baroncelli, S. Croce. S. Francesco, Pisa.

Unter Giotto's unmittelbaren Schülern ragte ferner *Maso* hervor, Ghiberti zufolge als Maler wie als Bildhauer ausgezeichnet und Urheber der Wand-

Maso.

pretation der radirten Jahrzahl in der Handschrift, (. . . . XXXVIIII) zugeschrieben wird. — Die Statuti dell' arte de' pittori in Siena, von 1355, bei *Gaye*, II, 1.

1) Gest. von *Lasinio* in den Affreschi celebri del 14. e 15. secolo, Firenze 1841.

2) Heute der Militärverwaltung überwiesen und kaum zugänglich.

S. Croce. bilder aus der Constantinslegende in der Capelle S. Silvestro zu S. Croce. Diese, stattlich componirt und sehr sorgsam durchgeführt, füllen die ganze Südwand des Raumes, während in die Nordwand zwei Nischen mit Grabmonumenten und mit Malereien über den Sarkophagen eingebaut sind. Das grössere dieser zwei Bilder, ein richtender Christus, vor dem der Verstorbene kniet, ist wegen Uebermalung kaum mehr kenntlich, das kleinere, die Grablegung Christi, scheint aber von derselben Hand wie die übrigen Malereien der Capelle zu sein, die auch in decorativer Hinsicht auf diese Nischen Rücksicht nehmen. Hier ist namentlich der intensive Ausdruck des Schmerzes mit höchster Erregung, fast gekniffenen Augen, aber schlichten Motiven der körperlichen Bewegung merkwürdig. Maso's Hand haben Crowe und Cavalcaselle in der kleinen Grabcapelle der Strozzi hinter der Spanischen Capelle bei S. Maria Novella. S. Maria Novella zu Florenz mit zwei Wandbildern: Christi Geburt und Christus am Kreuze, wiedererkannt, und dieses Urtheil verdient volle Zustimmung. Schon lange war man auch auf die Aehnlichkeit der erwähnten Grablegung Tafelbild, Uffizien. mit einem Tafelbilde in den Uffizien, Christi Beweinung, voll tiefer Empfindung und von zarter Durchführung, aufmerksam geworden. Dieses Werk, das man vermuthungsweise dem Maso zuschreiben darf, ist auf den Katalognamen Giottino. *Giottino* getauft, weil Vasari zwei ganz verschiedene Künstler, Maso und Giottino, irrthümlich zu Einer Person machte [1]. Ersterer aber ist wahrscheinlich mit *Maso*, Sohn des *Banco* identisch, der 1343 in die Gilde der Speziali, 1350 in die Malerbruderschaft eingetragen wurde; Giottino dagegen hiess *Giotto di* Stefano. *Maestro Stefano* und kommt 1368 in dem Malerbuche vor. Von seinen Werken wissen wir ebensowenig etwas Sicheres, wie von denen seines Vaters *Stefano*, den Ghiberti als trefflichen und erfahrenen Meister hervorhebt, von dem aber Alles, was er und Vasari ihm zuschreiben, untergegangen oder wenigstens unkenntlich ist. Stefano wäre nach Landinio's Dante-Commentar »scimia della natura«, Affe der Natur, genannt worden, was auf stärkere realistische Neigungen, als sie sonst der Schule eigen waren, schliessen liesse. Auch manche andere Künstler, von denen unsere Quellen berichten, sind blosse Namen für Puccio Capanna. uns geworden. So Giotto's Schüler *Puccio Capanna*, von dessen Bildern im Chore von S. Francesco zu Pistoja nur noch Ueberreste da sind, und *Buonamico* Buffalmacco. *Cristofani*, genannt *Buffalmacco*, ein gleichzeitiger Florentiner, der nicht aus Giotto's Schule hervorgegangen, sondern nach Ghiberti Autodidakt war. Er lebt als lustiger Geselle bei den florentiner Novellisten fort, aber das Bild des Künstlers ist erloschen. Während Vasari ihn 1340 sterben lässt, kommt er noch 1351 im Buche der Malerbruderschaft vor.

Andererseits hat die neuere Forschung [2] aber auch einen vergessenen Schüler Giotto's, über den die älteren Quellen wenig zu sagen wissen, wie-Bernardo di Daddo. der zur Geltung gebracht: *Bernardo di Daddo*, der 1320 im Arte de' medici e speziali immatriculirt wurde, 1349 unter den Vorständen der neuen Malerbruderschaft war und nach urkundlichem Zeugnisse in den Jahren 1346 bis 1347 das grosse Madonnenbild in *Orcagna's* berühmtem Tabernakel zu Or San Michele ausführte. Das Kind langt liebkosend zum Gesichte Marias empor,

---

1) Vgl. die Aufklärungen in *Milanesi's* Vasari I. S. 622.

2) *Milanesi's* Vasari I, 459.

die acht Engel beiderſeits ſind nicht mehr in ganzer Figur einer über dem andern angebracht, wie bei Cimabue, aber die Anordnung iſt kaum minder alterthümlich, indem nur von den zwei vorderſten die Geſtalt, von den übrigen Kopf über Kopf in ſenkrechten Reihen zu ſehen iſt. Im übrigen ſcheint das an ſeinem Platze ſchlecht ſichtbare Bild ſich durch ſorgſame Ausführung und milden, edlen Ausdruck auszuzeichnen. Auch noch andere Tafelbilder deſſelben Meiſters kommen vor, bezeichnet »Bernardus de Florentia«, wie ein kleines, ſehr ruinirtes Madonnenbild in der Akademie zu Florenz [1]). Seine Wandbilder in der Capelle S. Stefano in S. Croce, die Martyrien des Laurentius und Stephanus, ſind aber bei vieler Gediegenheit doch höchſt gezwungen und ſteif in den Motiven. Dem Bernardo haftet immer ein alterthümlicher Zug an, der ihn nicht zu voller künſtleriſcher Freiheit kommen läſst.

Unter den Künſtlern einer etwas jüngeren Generation bilden die Schüler des Taddeo Gaddi eine beſondere Gruppe. *Jacopo da Caſentino*, der 1349 zu dem erſten Vorſtande der neu gegründeten Malerbruderſchaft gehörte, war nachher in Arezzo thätig, wo von ſeiner Hand noch Reſte einiger Wandbilder übrig ſind, und ſtarb in ſeiner Heimath Prato Vecchio im Caſentino. Ein aus der dortigen Kirche S. Giovanni Evangeliſta ſtammendes Altarwerk, das ihm zugeſchrieben wird, beſitzt die Nationalgalerie zu London: Johannes der Evangeliſt lebend in den Himmel aufgenommen, beiderſeits Heilige, in oberen Feldern Chriſti Auferſtehung, die von den beiden Johannes empfohlene Stifterfamilie und die Erzengel Michael und Raphael, noch höher die Dreifaltigkeit und die in zwei Theile zerlegte Verkündigung, an den Pilaſtern Heilige, an der Predella Scenen aus der Johanneslegende; im Ganzen 22 Bilder. Jacopo da Caſentino.

An *Giovanni da Milano*, eigentlich *Johannes Jacobi* aus Caverzajo bei Como, rühmt Vaſari beſonders die Fortſchritte im Colorit; dazu kommen aber noch die Gewiſſenhaftigkeit der Durchbildung, die fleiſsige Modellirung, ein Streben nach Wärme und Feinheit des Ausdrucks, welches die Eigenthümlichkeiten der ſieneſiſchen Schule, wie wir ſie ſogleich kennen lernen werden, mit denen der florentiniſchen zu verſchmelzen ſucht. Bezeichnete Tafelbilder von ihm ſind eine thronende Madonna zwiſchen Heiligen nebſt zwei Reihen von Sockelbildern aus dem Evangelium in der Galerie zu Prato und eine Beweinung Chriſti von 1365 in der Akademie zu Florenz [2]), beide Werke leider ſtark ruinirt. Ein Altarbild aus der Kirche Ogniſanti, das Vaſari erwähnt, befindet ſich jetzt in den Uffizien; fünf Hauptabtheilungen enthalten Paare von Heiligen, die Felder darunter die Chöre der Propheten, Patriarchen Apoſtel, Jungfrauen und Märtyrer. Crowe und Cavalcaſelle erkannten ſeine Hand in den Wandbildern aus der Geſchichte der Madonna und der Maria Magdalena in der Capelle Rinuccini an der Sacriſtei von S. Croce, und dieſes Urtheil hat urkundliche Beſtätigung durch eine Aufzeichnung über die Beſtellung der Malereien im Jahre 1365 gefunden [3]). In den Bildern aus der Marienlegende iſt Giovanni ſichtlich von den Arbeiten ſeines Meiſters in der Capelle Baroncelli abhängig, aber da er Giovanni da Milano. Cap. Rinuccini. S. Croce.

1) Solche Bilder wurden früher irrthümlich dem unten zu erwähnenden Bruder Orcagna's zugeſchrieben, deſſen abgekürzter Namen Nardo aber nicht Bernardo ſondern Lionardo bedeutet.

2) *Roſini*, Abbildung im Texte Bd. II, zu S. 112.

3) *Milaneſi's* Vaſari I. 572 Anm. — Die Geburt Mariä abgebildet bei *Roſini* Taf. 17; *E. Förſter*, Denkmale, II, Taf. 10.

gewaltſame Motive, Ueberhäufung und zu ſtarke Betonung der Nebenfiguren vermied und vorzugsweiſe auf Klarheit und Schlichtheit der Darſtellung ausging, ſcheinen Taddeo's Compoſitionen bei ihm in eine reinere Sphäre erhoben. Andererſeits wird er aber durch ſeine Weichheit und Milde oft zu unentſchieden in der Handlung. Bei der Erweckung des Lazarus auf der andern Wand iſt das alte Motiv verlaſſen; Lazarus ſteigt, nach vorn gerichtet, aus einem Sarkophage in die Höhe, während Chriſtus hinter dem Sarkophage ſteht und dadurch, daſs die zweite Hauptfigur in keine Beziehung zu ihm geſetzt iſt, völlig nichtsſagend bleibt. Aus Mangel an dramatiſchem Sinne ſchlug alſo dieſes Experiment Giovanni's, etwas Neues zu geben, fehl. Er war kein ſelbſtändiger, erfindender Geiſt.

Agnolo Gaddi. Ein dritter Schüler des Taddeo iſt ſein Sohn *Agnolo Gaddi*, der 1396 in hohem Alter ſtarb. Obwohl er ſich im weſentlichen in den Bahnen ſeines Vaters bewegte, zeigt er doch auch ſchon einen Anlauf zu jener Wandlung des Stils, die dann erſt im 15. Jahrhundert wirklich zum Durchbruche kam. Seine wichtigſten Fresken ſind diejenigen der Cappella della Cintola (des heiligen Gürtels) im Dome zu Prato: die Legende Marias, ihre Himmelfahrt, bei der ſie dem Thomas ihren Gürtel reicht, und die Auffindung dieſer Reliquie durch einen Bürger von Prato, Michele de' Dagomari; ferner die Legende von Conſtantin, der heiligen Helena und der Auffindung des Kreuzes im Chore von S. Croce zu Florenz [1]. Die Farbenheiterkeit, welche einſt dieſe Bilder ausgezeichnet haben mag, iſt jetzt zu ſehr getrübt. Manche ſtattliche Gruppen und Figuren, viele friſche und gefällige Züge ſind wahrnehmbar, daneben aber auch haſtige und conventionelle Einzelheiten. Namentlich werden die landſchaftlichen Hintergründe oft aufdringlich. Der alte Stil ſcheint bei Agnolo ſchon in Auflöſung begriffen, deſſen Strenge und Einfachheit ſind verloren. Agnolo's Tafelbild aus S. Pancrazio, jetzt in der Akademie zu Florenz, eine Madonna mit ſechs Heiligen und Predellenbildern, wirkt viel günſtiger; die Ausführung iſt fein, und die Gemeſſenheit der architektoniſchen Umrahmung, die jede einzelne Geſtalt in ihr beſonderes Feld einſchlieſst, war ein Zwang, der dem Maler zuſtattenkam.

Prato.

S. Croce, Florenz.

Orcagna. Als ein ſelbſtändiger Geiſt, der durch Studium und Energie der Verflachung in der Nachfolgerſchaft Giotto's vorbeugt, ſteht *Andrea di Cione* mit dem Beinamen *Orcagna* oder *Arcagnolo* da. Er war eine univerſelle Natur, in erſter Linie Maler, zugleich aber auch Bildhauer, Architekt und Poet. In der Malerei arbeitete er vielfach mit ſeinen Bruder *Nardo* (Lionardo) zuſammen. Dieſer ſtarb 1365, Andrea wahrſcheinlich 1368. Sein Hauptwerk in der Wandmalerei ſind die drei groſsen Bilder: Jüngſtes Gericht, Hölle [2]) und Paradies in der Cappella Strozzi am Querhauſe von S. Maria Novella. Die in Regionen getheilte Hölle iſt vielleicht weniger ein Bild als eine graphiſche Darſtellung im Anſchluſs an Dante; das Jüngſte Gericht iſt durch das Mittelfenſter in ſeiner Compoſition ſehr beengt; deſto herrlicher aber iſt das Paradies mit ſeiner

Cap. Strozzi, S. Maria Novella.

1) Seine Hand iſt endlich auch in den neu aufgedeckten Fresken der Cappella Caſtellani in S. Croce, die *Vaſari* dem *Starnina* beimaſs, wiederzuerkennen: Scenen aus der Legende der beiden Johannes, des heiligen Nicolaus, Antonius des Eremiten u. ſ. w. Vgl. Crowe und Cavalcaſelle II, S. 447, Nachtrag.

2) *Agincourt* Taf. 119.

feierlichen Gröfse und feinem monumentalen Adel der Anordnung. Im Studium der Form leiftet Orcagna alles, was innerhalb der Grenzen feiner Epoche möglich war; er ift beftimmter in den Extremitäten, fo dafs feine Figuren mit ungewöhnlicher Sicherheit gehen und ftehen, und wagt fogar oft kühne Verkürzungen, wenngleich ohne eigentlich theoretifche Kenntnifs der Perfpective. Ebenfo thut er in der Schattengebung, durch die er gröfsere Körperlichkeit gewinnt, einen Schritt vorwärts; vor allem aber beherrfcht er das Seelenleben und weifs ebenfo Energie wie Zartheit des Ausdrucks zu erreichen. Wie er in diefem fich von Giotto unterfcheidet, dem er fonft noch in den Proportionen und im Stile der Gewandung nahefteht, zeigen die edlen Geftalten des gekrönten, fceptertragenden Chriftus und der demuthvollen Maria, die über dem Paradiefe auf Einem Throne fitzen (Fig. 129).

Im Jahre 1357 fchuf Andrea das mit feinem Namen bezeichnete, in fünf Spitzbogenarcaden gefchloffene Altarbild derfelben Capelle: der in einer Engelglorie thronende Chriftus überreicht Schlüffel und Buch dem Petrus und dem Thomas von Aquino, welche vor ihm knien; dem Heilande zunächft ftehen die gekrönte Maria, die den heiligen Dominicaner empfielt, und Johannes der Täufer, mehr feitwärts der Erzengel Michael und Katharina, Paulus und Laurentius. Auf der Predella find Petrus auf dem Meere und zwei legendarifche Scenen zu fehen [1]). Faft auf gleicher Stufe fteht ein für S. Pietro Maggiore ausgeführtes Altarwerk in der Nationalgalerie zu London: die Krönung der Jungfrau durch Chriftus zwifchen verehrenden und muficirenden Engeln; auf den Flügeln 48 knieende Heilige; die Dreifaltigkeit und fechs Scenen aus den Evangelien in den ehemaligen Krönungen der Tafel. In Folge von Reftauration ift die harmonifche Klarheit der Farbe, welche bei dem vorigen Bilde wohlthut, hier freilich verloren. Seit 1358 war Andrea auch bei den Mofaiken an der Front des Domes in Orvieto befchäftigt, aber mit minderem Erfolge, weil öffentliche Aufträge in der Heimath ihn hinderten, fich diefer neuen ehrenvollen Aufgabe anhaltend zu widmen. Jetzt find alle Mofaiken dafelbft erneuert.

Tafelbilder.

In naher perfönlicher Beziehung zu ihm ftand *Francesco Traini* aus Pifa, der zwar nicht, wie Vafari will, fein Schüler gewefen fein kann, aber als fertiger Meifter um 1349, als er in Florenz war, feinen Sitz in Orcagna's Werkftatt aufgefchlagen hatte. Auch ihm fiel, wie diefem im Altarbilde der Cappella Strozzi, die Glorification des Dominicanerthums zu. In S. Caterina zu Pifa enthält ein Altarbild den berühmten Theologen des Ordens, St. Thomas von Aquino, in der Glorie mit offenem Buche, feitwärts von ihm, kleiner, Plato und Ariftoteles, die ihm ihre Bücher entgegenhalten. Dem Heiligen zu Füfsen liegt Averroës, geblendet durch einen Strahl aus dem Buche deffelben, feitwärts, ganz klein, ftehen Scharen verehrender und bewundernder Dominicaner, und oben fchliefsen Chriftus in der Glorie, Mofes, Paulus und die Evangeliften die Compofition [2]). Die Anordnung ift architektonifch ftreng, durch den Wechfel des Mafsftabes in den Figuren alterthümlich; die Behandlung bleibt

Francesco Traini.

---

1) *E. Förfter*, Denkm. it. M. Taf. 34.

2) *Rofini* Taf. 20. — *E. Förfter* Taf. 33. Vgl. über den Meifter *Francesco Bonaini:* Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Fr. Traini etc. Pifa 1846.

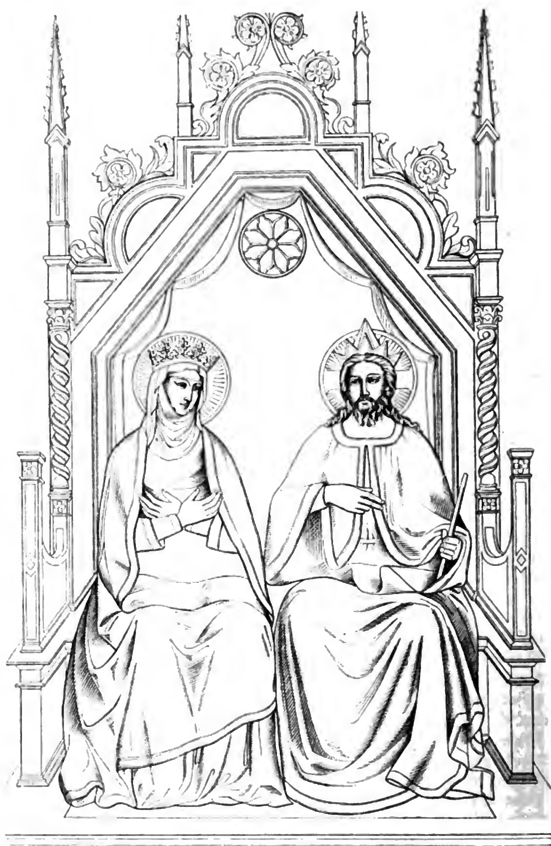


Fig. 129. Orcagna. Chriftus und Maria; aus dem Paradiefe, S. Maria Novella.



Fig. 130. Francesco Traini. St. Thomas von Aquino in der Glorie.
S. Caterina, Pisa. Nach Rosini.

trotz forgfamer Feinheit doch flacher und kleinlicher als bei Orcagna (Fig. 130). Ein anderes, 1345 für diefelbe Kirche vollendetes Altarwerk zeigt in der Mitteltafel, jetzt in der Akademie zu Pifa, den ftehenden St. Dominicus und auf den Flügeln, in der Bibliothek des Seminars dafelbft, acht Scenen aus feiner Legende.

Werke unbekannter Meifter.

Neben den Schöpfungen, deren Meifter bekannt und zum Theil fogar urkundlich gefichert find, ftehen aber noch manche namenlofe Arbeiten der Zeit, über welche die Quellenfchriften wenn auch nicht fchweigen, fo doch unverkennbar Falfches berichten. Wir find im Stande mit Beftimmtheit auszufprechen, dafs diefe oder jene Arbeit nicht von dem Meifter fein kann, dem Vafari fie zufchreibt, aber die Ermittelung des wirklichen Meifters ift oft fchwer erreichbar, wenn man fubjectiven Eindrücken nicht zuviel Spielraum gewähren will.

Refectorium, S. Croce.

Hierher gehört die Weftwand des Refectoriums zu S. Croce in Florenz. In dem Hauptfelde fieht man Chriftus am Kreuze, das zugleich als Lebensbaum mit Prophetenbildern und Schriftftellen dargeftellt ift, in vier Seitenfeldern legendarifche Scenen, in einer unteren Abtheilung das Abendmahl, bei welchem die Apoftel auf Einer Langfeite des Tifches dem Befchauer gegenüberfitzen und der fchlichte, aber intenfive Ausdruck der Köpfe bemerkenswerth ift [1]). Trotz der Vorzüge des Bildes ift hier von Giotto keine Rede, dem es Vafari zufchrieb, fondern wir haben nur die Arbeit eines viel fpäteren, tüchtigen aber nicht fonderlich eigenthümlichen Nachfolgers.

Spanifche Capelle.

Weit bedeutender find die berühmten Wandbilder der Spanifchen Capelle, des ehemaligen Capitelfaales von S. Maria Novella, die Vafari zwifchen *Taddeo Gaddi* und *Simone Martini* aus Siena vertheilt. Mit den Arbeiten des erfteren ift keine pofitive, fchlagende Uebereinftimmung da, und in noch ftärkerem Mafse gilt dies von dem letzteren, deffen Theilnahme ferner fchon chronologifch dadurch ausgefchloffen ift, dafs er 1344 ftarb und bereits 1339 Italien verlaffen hatte, während die Malereien im Jahre 1355, bei dem Tode des Stifters Buonamico Guidalotti, noch nicht vollendet waren [2]). Die Bilder find allerdings in der Ausführung nicht durchgängig von Einer Hand, aber in Geift und Conception eine einheitliche Schöpfung. Bleibt nun auch die Frage nach den Künftlern noch ungelöft, fo ift doch die Prüfung der Compofitionen felbft und des Geiftes, der fie infpirirt hat, ungleich wichtiger.

Dominicanerkunft.

Der Einflufs der beiden Bettelorden, jener gewaltigen Werkzeuge, welche der römifchen Kirche im 13. Jahrhundert erftanden waren, ift auch kunftgefchichtlich bedeutend. Wie die Klofterkirche in Affifi und in Florenz die Kirche S. Croce die Hauptftätten einer vom Franciscanerthum beeinflufsten

---

1) Geft. von *Lafinio*, von *Rufchewcyh* und bei *Rofini* Taf. 7.

2) *V. Marchefi:* Memorie dei pittori scultori e architetti Domenicani, 2. Ausg. I, 124. — Vgl. *Schnaafe*, VII. S. 446. *Schnaafe* fchreibt die Bilder, welche Vafari dem Taddeo beimifst, fowie diejenigen an der Eingangswand einem jüngeren Künftler der Giotto'fchen Schule, die übrigen einem Sienefen zu. *Crowe* und *Cavalcafelle* halten für möglich, dafs die Compofitionen von Taddeo feien, erkennen aber feine Hand nicht in der Ausführung, fondern denken an *Andrea di Firenze* und *Antonio Veneziano*, die im Campo Santo zu Pifa gemalt haben (vgl. unten). Aber dies ift nur ein fubjectives Urtheil.

Kunft waren, fo hatte eine vom Dominicanerthum geiftig beherrfchte Malerei in dem Klofter diefes Ordens zu Florenz, S. Maria Novella, ihren Sitz. Die Kunft des Franciscanerthums rief zwar mitunter Allegorien voll fcholaftifchen Geiftes hervor, aber ihr Hauptgegenftand blieb doch immer die Legende des Heiligen. Den Dominicanern aber, wie Hettner [1]) neuerdings meifterhaft ausgeführt hat, fehlte diefe Poefie der Legende, und der Orden, welcher die Inquifition und die Predigt, die Kirchenzucht und die Belehrung des Volkes in der Hand hatte, fuchte für jenen Mangel Erfatz in lehrhaften Darftellungen, die das Syftem und die Moral des heiligen Thomas von Aquino, des fcholaftifchen Dominicaner-Theologen, verherrlichten. Den gröfsten und wichtigften unter allen Verfuchen diefer Art haben wir in den Bildern der Spanifchen Capelle vor uns, die bis in ihre Einzelzüge den Schriften des Thomas von Aquino entnommen und genau nach einem von den Oberen oder den Gelehrten des Klofters feftgeftellten Programme gemalt find.

Die füdliche Eingangswand enthält Scenen aus der Legende des heiligen Spanifche Capelle.
Dominicus und des Petrus Martyr, die nördliche Altarwand das Leiden Chrifti, Eingangswand.
in einer höchft figurenreichen Kreuzigung, der fich tiefer die Kreugtragung Altarwand.
und Chriftus in der Vorhölle anfchliefsen; das Gewölbe Petrus auf dem Meere Gewolbe.
wandelnd nebft den Jüngern im Schiffe, ferner Auferftehung, Himmelfahrt und Ausgiefsung des Geiftes. Die beiden Hauptbilder haben an den ungetheilten, bogenförmig fchliefsenden Wänden weftlich und öftlich ihren Platz und ftellen Kirchenlehre und Kirchenzucht nach den Begriffen des Dominicanerthums dar.[2])

Das Bild an der Weftwand ift aus der Summa theologiae des Thomas von Weftwand.
Aquino gefchöpft. Unten zieht fich eine Reihe gothifcher Chorftühle mit vierzehn thronenden allegorifchen Geftalten hin, denen zu Füfsen ihre gefchichtlichen Vertreter in gleicher Anzahl fitzen; zunächft die fieben freien Künfte: die Grammatik und unter ihr Donatus, die Rhetorik und Cicero, die Dialektik und Ariftoteles, die Mufik und Thubalkain, der den Hammer über dem Ambos fchwingt, die Aftronomie und Ptolomäus, die Geometrie und Euklid, die Arithmetik und Pythagoras. Dann die drei theologifchen Tugenden, Liebe mit Pfeil und Bogen, Hoffnung und Glaube, unter ihnen Auguftinus und zwei andere Heilige; ferner Devotio und Oratio, letztere mit einem Chriftusbilde, Andacht und Cultus, die innere und die äufsere Art von Gottesverehrung, unter ihnen Hieronymus und Bafilius, zuletzt das göttliche Gefetz mit einem Kirchenmodell und das menfchliche Gefetz mit Schwert und Erdkugel, zu ihren Füfsen Papft und Kaifer (Fig. 131). Ueber diefen Sitzreihen baut fich eine dritte auf, in deren Mitte, unter reich verziertem Thronbaldachin, der heilige Thomas von Aquino mit offenem Buche fitzt, während unter ihm, düfter und grollend, die drei überwundenen Irrlehrer Averroës, Arius und Sabellius kauern, und auf den Bänken feitwärts zehn Geftalten aus dem Alten und Neuen Teftament, Autoren heiliger Schriften, zu denen St. Thomas Commentare gefchrieben, zu fehen find. Den oberften Raum füllen fchwebende Engel. Der Gegenftand von

---

1) *Hermann Hettner*: Zur Charakteriftik der Dominicanerkunft des 14. Jahrhunderts. Zeitfchrift für bild. Kunft XIII. 1878, S. 1, 81.

2) *Rofini*, Taf. 13, 15. Einzelnes bei *Förfter*, Taf. 27 f.

Traini's früher gefchildertem Tafelbilde ift hier alfo in noch grofsartigerer Weife wiederholt.

Oftwand. Die Darftellung des Kirchenregimentes an der Oftwand ift eine Illuftration zum Commentare des Hohen Liedes von Thomas von Aquino; in der unteren Hälfte ift der Kampf der Kirche um den himmlifchen Bräutigam, oben die

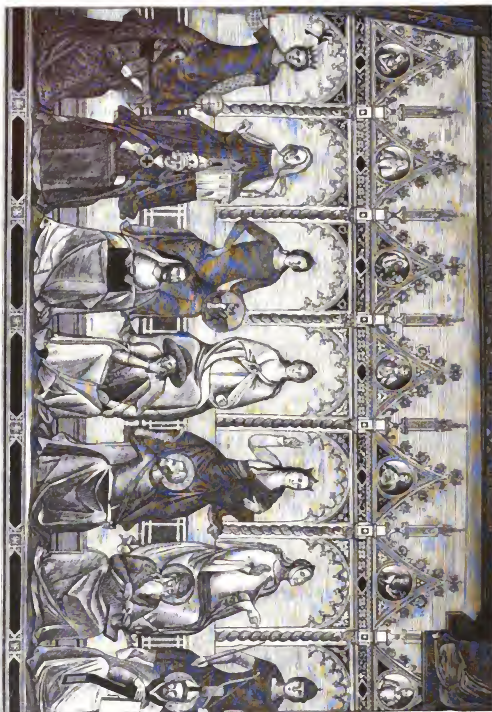


Fig. 131. Von der Weftwand der Spanifchen Capelle. S. Maria Novella in Florenz.

Seligkeit der Vereinigung mit ihm zu fehen. Links unten ragt eine grofse Kirche, ein treues Abbild des Domes in Florenz nach dem alten Modelle des *Arnolfo di Cambio* auf; vor ihm thronen Papft und Kaifer zwifchen geiftlichen und weltlichen Würdenträgern, ihnen zu Füfsen lagern Schafe; die Gemeinde, bewacht von fchwarz und weifsgefleckten Hunden, den Domicanern, nach

dem Wortfpiele domini canes; neben denfelben, auf der geiftlichen Seite, ftehen und knieen in ernfter Betrachtung Mönche und Nonnen, Vertreter des befchaulichen Lebens, der vita contemplativa, auf der weltlichen Seite Männer und Frauen in Laientracht oder Pilgergewand, Vertreter der vita activa, des thätigen Lebens, in welchem gläubiges Streben auch zum Heile führen kann.

Die rechte Hälfte der Unterpartie bezieht fich auf die Abwehr der Gefahren, welche der Kirche drohen, durch Inquifition und Predigt, die Aemter der Dominicaner. Dominicus fendet feine Hunde aus, welche die in den Weinberg des Herrn gedrungenen Füchfe überfallen; Dominicus predigt den Ungehorfamen und Verftockten, Thomas von Aquino den Ketzern und Ungläubigen.

Die Darftellung über diefer rechten Hälfte leitet von der ftreitenden Kirche zur triumphirenden über. Die Verknüpfung mit dem Vorhergehenden wie mit dem Folgenden bilden der Dominicaner, der einem vor ihm Knieenden die Abfolution ertheilt, und der heilige Dominicus, der verfchiedene Gläubige auf die Pforte des Paradiefes hinweift. Der Weg zu diefer geht durch die Ueberwindung der Sünde, und fo fehen wir weiterhin den umfriedeten Garten, unter welchem das Hohelied die Kirche darftellt, mit vier grofsen fitzenden Geftalten: einem Manne in ernfter Betrachtung, der Verkörperung des befchaulichen Lebens, dann drei Sinnbildern vom Ueberwinden der Verfuchungen des Teufels, der Welt und des Fleifches: einer Frau mit dem Schofshunde, einem Manne mit dem Falken, einer jungfräulichen Geftalt mit dem Saitenfpiel. Etwas tiefer fchlingen felige Geftalten ihren Reigen auf der Wiefe; höher holen Knaben die Granatäpfel des Hohen Liedes von den Bäumen; eine lachende Landfchaft dehnt fich darüber aus. Links oben ift die Pforte des Paradiefes geöffnet; zu den innen Verfammelten laffen Petrus und Engel neue Scharen ein, und in der Spitze des Bogens erfcheint der Herr in der Glorie mit Engeln und Evangeliften-Zeichen.

Künftlerifcher Charakter.

Dem zweiten Bilde fehlt bei der Fülle feiner Geftalten, ihrem oft anmuthigen, oft charakteriftifchen Gepräge, der reicheren Ausbildung des landfchaftlichen und architektonifchen Hintergrundes doch die architektonifche Ruhe und Gefchloffenheit der Compofition. Defto mehr tritt fie uns in dem erften entgegen, das fich ftilvoll aufbaut, und in welchem die Verbindung der hoheitvollen Perfonificationen mit den charaktervollen, ernften Männern in gut beobachteten, ungezwungenen Stellungen unter ihnen höchft eigenthümlich ift. Diefe ausgeklügelte Symbolik des Dominicanerthums konnte allerdings zu keiner rein künftlerifchen Durchfichtigkeit der Darftellung führen; ftatt der Sprache des Seelenlebens drängt fich diejenige mönchifcher Moral und pfäffifcher Gelehrfamkeit vor, aber die Künftler, denen die Verwirklichung des Programmes übertragen war, wufsten felbft einer folchen Aufgabe durch ihr Compofitionstalent und ihr Stilgefühl Herr zu werden.

Politifche Allegorien.

Diefes Allegorifiren war aber nicht blofs im Dienfte der kirchlichen Scholaftik Sitte geworden, fondern drang ebenfo in die politifchen Gemälde ein, mit welchen man häufig Rathhäufer und öffentliche Gebäude fchmückte, um, ebenfalls in moralifirender Abficht, an Bürgertugend zu erinnern oder das Gedächtnifs beftimmter hiftorifcher Ereigniffe feftzuhalten. Von folchen Arbeiten ift freilich das Meifte untergegangen, aber es lohnt fich, wenigftens von

den Gegenftänden nach Ghiberti's und Vafari's Berichten Notiz zu nehmen. So foll *Giotto* im Saale des Palazzo del Podeftà in Florenz die Beraubung des Gemeinwefens dargeftellt haben, wobei die Commune als Richter mit dem Scepter perfonificirt war und zwifchen den vier Cardinaltugenden thronte. *Taddeo Gaddi* malte in der Mercanzia vecchia, dem Handelsamte, das Tribunal, aus fechs Männern beftehend, und vor diefem die Wahrheit, die der Lüge die Zunge ausreifst. Und als im Jahre 1343 Walther von Brienne, Herzog von Athen, der fich in Florenz unter neapolitanifchem Schutze zum Tyrannen aufgeworfen, vom Volke verjagt worden war, wurde ein hierauf bezügliches allegorifches Bild im Palazzo del Podeftà gemalt, das Vafari feinem fabelhaften *Giottino* zufchreibt.[1])

E. Die Schule von Siena.

Wie zur Zeit *Cimabue's*, fo behauptet fich auch feit *Giotto* Siena neben Florenz. »Zwei ausgezeichnete und treffliche Maler kenne ich, den *Giotto* von Florenz, deffen Ruhm unter den Neueren aufserordentlich ift, und den *Simon von Siena*«, fagt Petrarca in einem Briefe; in drei Sonetten feiert er Simone wegen feines Bildes der Madonna Laura und nennt ihn einen befferen Meifter und von höherem Geifte als Zeuxis, Praxiteles und Phidias.[2]) In der That verdient der gröfste Maler der Senefifchen Schule im 14. Jahrhundert bald neben Giotto einen Platz. Nach Vafari müfste Simone Martini 1284 geboren fein; nach dem Nekrologe von S. Domenico in Siena ftarb er zu Avignon im Juli 1344. Vafari nennt ihn irrthümlich Simone Memmi, weil er feinen Schwager *Lippo Memmi*, der mitunter mit ihm zufammen arbeitete, für feinen Bruder hielt. Simone hatte aber auch einen Bruder, der an feinen Arbeiten theilnahm: *Donato*. Auch darin irrt Vafari, dafs er ihn zu einem Schüler Giotto's macht. In Simone zeigt fich vielmehr die volle Unabhängigkeit der fenefifchen Malerei. Sein Hauptwerk in Siena ift das grofse Wandbild, das im Rathfaale des Palazzo Pubblico eine ganze Wand füllt:[3]) die Madonna mit Engeln und Heiligen, nach Infchrift im Jahre 1315 von feiner Hand vollendet (Fig. 132). Sie fitzt in ftiller Feierlichkeit auf dem Throne, das bekleidete, fegnende Chriftuskind im Schofse, deffen Füfschen fie leife mit der Hand berührt. Dreifsig Heilige und Engel umgeben fie in fymmetrifchen Gruppen, die vorderften, zwei Engel, die Blumenkörbe emporreichen, und vier Schutzpatrone der Stadt Siena, knieend, die übrigen ftehend, wobei Petrus, Paulus und die beiden Johannes die vorderen Stangen des Baldachins halten, der alle befchirmt. Medaillons und Bruftbilder fchmücken den Rahmen. Die Compofition ift fymmetrifch aber einfach; nur durch das Knieen der vorderen Reihen kommt die

Simone Martini.

Palazzo Pubblico, Siena.

1) Ein Bild gleichen Inhaltes an anderer Stelle, in der jetzigen Accademia Filarmonica (Via del Diluvio), von dem noch Refte übrig find, befchreiben Crowe und Cavalcafelle. Die heilige Anna, an deren Tage die Vertreibung erfolgte, thront in der Mitte, zeigt auf den Palazzo Vecchio und übergibt den vor ihr knieenden Vertretern der Stadt das Banner; rechts fteht der leere Herzogftuhl, und oben fchwebt eine Geftalt mit Säule und Pfeil, vor welcher der Abenteurer, ein Ungethüm in den Armen und auf die Infignien der Gerechtigkeit tretend, entflieht.

2) Epift. famil. lib. V, 17; Sonetti 57, 58, 100.

3) *E. Förfter*, Denkmale, Taf. 47, 48.



Fig. 132. Simone Martini. Thronende Madonna. Palazzo Pubblico in Siena.

nächfte Reihe zur Geltung, und über diefer find dann die Köpfe der Fernerftehenden dadurch zu fehen, dafs der Künftler fich noch eine Stufe unter ihnen gedacht hat. Dennoch treten alle Charaktere klar hervor, und ihr Ausdruck verbindet fich zu grofsartiger Einheit der Stimmung. Maria's feines Oval, im Zufchnitt noch den Typen Duccio's naheftehend, mit dem finnig zarten Ausdruck, den die emporgezogenen unteren Augenlider verleihen, und der weichen Neigung des Hauptes, ift von hoher Anmuth; in den Engeln mit Blumen und den adorirenden heiligen Jungfrauen zunächft am Throne wird die Lieblichkeit durch begeifterte Hingebung verklärt; zu freieftem Adel bei vollerer Bildung der Züge erheben fich die Erzengel, die inmitten der beiden Gruppen ftehen und zu den kräftigen Charakteren der Apoftel und des Täufers einen wirkungsvollen Gegenfatz bilden. Die liebevolle Durchbildung ift bei dem Zuftande des Bildes nur noch theilweife kenntlich.

Im felben Raume gegenüber malte Simone 1328 das Reiterbild des Senefifchen Feldhauptmanns Guidoriccio Fogliani, eine energifche Erfcheinung, auf fchwerfälligem Gaule, im Profil gefehen, mit einer Umgebung von Caftellen und Palifaden.

Affifi. Aufserhalb Siena's entfprechen dem Simone, nach dem Urtheile von Crowe und Cavalcafelle, die Wandmalereien aus der Martinslegende in der erften nördlichen Capelle der Unterkirche zu Affifi, die Vafari dem *Puccio Capanna* zufchrieb. In Neapel war Simone für König Robert befchäftigt; eine Seitencapelle in S. Lorenzo Maggiore dafelbft enthält den thronenden St. Ludwig, Bifchof von Touloufe, der feinem vor ihm knieenden Bruder König Robert die Krone auffetzt, und an der Predella Scenen aus der Legende des Heiligen. Unter anderen bezeichneten Tafelbildern fei zunächft ein Madonnenbild mit Halbfiguren von Heiligen vom Jahre 1320, aus S. Domenico in Orvieto, jetzt in den Opera del Duomo, erwähnt. Im felben Jahre wurde, nach den Klofterannalen, der Hochaltar der Kirche S. Caterina in Pifa bei ihm beftellt, urfprünglich aus fieben Tafeln mit mehreren Bilderreihen beftehend, in den Hauptabtheilungen die Bruftbilder der Madonna und verfchiedener Heiliger enthaltend. Sechs Tafeln diefes Werkes find jetzt in der Bibliothek des Seminars in Pifa zu fehen. [1]). In den Uffizien zu Florenz befindet fich ein ehemaliges Altarwerk aus dem Dome in Siena: die Verkündigung Marias und die ftehenden Heiligen Anfanus und Giulietta, nach der Infchrift im Jahre 1333 von *Simone* mit feinem Schwager *Lippo* gemalt. Charakteriftifch find das ftark betonte Empfindungsleben, das fich erfchreckt Zurücklehnen Marias im Seffel, die edle Erregtheit der Heiligen. Die Farbe ift in Simone's Tafelbildern von lichter Klarheit mit geringer Modelliruug und einer grünlichen Unterlage im Fleifche, die noch an byzantinifche Technik erinnert, bei feiner, fcharfer Durchbildung. Merkwürdig ift endlich noch ein kleines Täfelchen in der Royal Inftitution zu Liverpool. Den zwölfjährigen Jefusknaben, der mit beiden Armen ein Buch an feine Bruft fchliefst, führt Jofeph zur fitzenden Maria hin, und beide fcheinen ihn mild vorwurfsvoll über fein Weilen im Tempel zu fragen. [2]). Die

(Marginalien: Tafelbilder. Neapel. — Orvieto. — Pifa. — Florenz. — Liverpool.)

1) Andere Refte in der Akademie. Eine heilige Barbara, die als zu diefem Werke gehörig gilt, bei dem Oberften Rothpletz in Aarau. — Die hl. Katharina abgebildet bei *Förfter*, Denkm. I Taf. 49.
2) Abbild. bei *Crowe* und *Cavalcafelle*, II. zu S. 270.

Wärme und Feinheit des Ausdrucks ſind hier bewundernswerth, aber Joſephs kurze Figur mit ſtarker Ausbiegung und gekünſtelter Anordnung des Gewandes grenzt an das Gezierte. Das Bild trägt nebſt dem Namen die Jahrzahl 1342 und iſt demnach ſchon in Avignon gemalt.

Berufung nach Avignon.

Hierher, an den päpſtlichen Hof, wurde Simone nämlich unter Benedict XII. berufen, und zwar im Jahre 1339, wie urkundlich feſtgeſtellt iſt[1]). Er blieb über fünf Jahre, bis zu ſeinem Tode, dort, wie aus ſeinem Teſtamente hervorgeht, und führte mit Hilfe ſeines Bruders viele Malereien aus. An dem Portale der Kathedrale ſieht man im Bogenfelde noch die Madonna mit Engeln und den Stifter, einen Cardinal, darüber den ſegnenden Heiland in einer Engelsglorie. Der päpſtliche Palaſt enthält in der Halle des Conſiſtoriums eine Folge groſser Geſtalten von Propheten und anderen altteſtamentariſchen Figuren, in der Capelle des Papſtes die Geſchichte Johannes des Täufers ſowie Reſte von Bildern aus der Petruslegende und der Paſſion nebſt Apoſtelfiguren; endlich in der darüber gelegenen Capelle des heiligen Officiums Scenen aus der Legende des St. Martialis[2]).

Wandbilder.

Lippo Memmi.

Von Simone's Schwager *Lippo Memmi*, der ganz ſeinem Stile treu blieb, ſind noch einige ſelbſtändige Werke nachweisbar. Die Madonna mit Heiligen im Saale des Palazzo Pubblico zu S. Gimignano, ſein gröſstes Wandbild, 1317 datirt, iſt eine ziemlich geiſtloſe und mechaniſche Reproduction von Simone's Stadtmadonna zu Siena. Unter den Tafelbildern zeichnet ſich die Maria mit dem Kinde im Berliner Muſeum, mit Lippo's vollem Namen bezeichnet, aus.

Ambrogio und Pietro di Lorenzo.

Neben Simone galt den Seneſen *Ambrogio di Lorenzo* (oder *Lorenzetti*) als ihr berühmteſter Maler zu jener Zeit; Ghiberti aber, der ihn hoch bewundert, zieht ihn jenem ſogar noch vor. Wir müſſen heute auch ſeinen Bruder *Pietro di Lorenzo* neben ihm nennen. In biographiſcher Hinſicht fehlt es an Nachrichten über beide, von einer öffentlichen Beſtellung bei Pietro iſt ſchon 1305 die Rede[3]); Ambrogio wird 1323 zuerſt als Maler genannt, nach 1345, wo Ambrogio noch einmal in den Stadtrechnungen vorkommt, wird keiner von beiden mehr erwähnt. Sie arbeiteten öfter zuſammen, wie bei den untergegangenen Bildern aus dem Marienleben an der Front des Hoſpitales della Scala in Siena, deren noch im vorigen Jahrhundert erhaltene Inſchrift die Namen beider und die Jahrzahl 1335 nannte. Ihr Vorzug beſteht darin, daſs ſie über die alterthümliche Manier und die weiche Empfindſamkeit der Schule hinausgingen und an Kraft und Tüchtigkeit der Auffaſſung nicht gegen die beſten Florentiner zurückblieben. In der Technik vertauſchten ſie ſchon früh die grünliche Unterlage des Fleiſchtones mit dem helleren Ton und der wärmeren Schattirung der Florentiner.

Tafelbilder Pietro's.

Von *Pietro di Lorenzo* ſind uns heute nur noch Tafelbilder mit ſeiner Namensbezeichnung geſichert. Das früheſte, von 1329, befindet ſich in einer Capelle der Kirche S. Anfano bei Siena: die Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, hinter deſſen Rücklehne vier Engel zum Vorſchein kommen, vorn St. Nicolaus

S. Anfano bei Siena.

1) *G. u. C. Milaneſi:* Documenti per la storia dell' Arte ſeneſe, I, 216.

2) Die einzige Würdigung der italieniſchen Wandbilder in Avignon bieten *Crowe* und *Cavalcaſelle* II, 263 ff. Der Verfaſſer hat dieſelben noch nicht geſehen.

3) *C. u. G. Milaneſi,* Docum. sen. I, 194. Vaſari nennt ihn wegen falſcher Leſung einer Inſchrift Laurati und weiſs nicht, daſs er Ambrogio's Bruder war.

und Antonius der Einfiedler [1]). Die Compofition ift fchlicht und noch zu fehr gebunden, die Madonna in Haltung und Ausdruck nicht über die Befangenheit hinausgehoben und herb gegen Simone's Lieblichkeit; nur das Kind ift anmuthig bewegt und fetzt das rechte Füfschen, das freilich nicht gut gezeichnet ift, naiv auf das Handgelenk der Mutter. Auch auf dem Madonnenbilde in den Uffizien zu Florenz, von 1340, der fitzenden Madonna mit vier Engeln, find die Köpfe einförmig und die Augen kaum geöffnet, aber der Ausdruck ift zu erhabener Reinheit gefteigert, und das Kind greift in gefälliger Munterkeit liebkofend nach dem Kinne der Mutter. Der lichte Fleifchton und die zarten Farben der Gewänder find aufserordentlich fein zu einander geftimmt. Die fchönfte feiner Arbeiten ift die Geburt Marias von 1342 in der Domfacriftei zu Siena: die Wöchnerin auf dem Lager und das Bad des Kindes in der Mitte; rechts zwei nahende Frauen mit Linnen und Krug, links Joachim mit einem anderen alten Herrn im Vorzimmer, durch einen Diener die Nachricht von der Entbindung empfangend. Diefe drei durch gothifche Umrahmung gefchiedenen Felder haben einen gemeinfamen architektonifchen Hintergrund mit ziemlich gelungener Perfpective und einem fo realiftifchen Raumgefühl, wie es kaum bei Giotto auftritt. Der Gegenftand hat in jener Zeit nicht leicht eine glücklichere Auffaffung gefunden, und die Joachim-Epifode mit dem Ausdrucke des Meldens, beforgt Fragens und ftill Wartens ift höchft eigenthümlich und anfchaulich [2]). Pietro's nicht datirtes Madonnenbild aus S. Maria della Pieve zu Arezzo, jetzt in der Pinakothek dafelbft, die Madonna mit vier Heiligen und zahlreichen Nebenbildern, fteht ebenfalls auf der Höhe des Künftlers, hat aber durch Vafari eine Reftauration erfahren [3]).

Florenz.

Siena. Dom.

Arezzo.

Vafari fchreibt ihm auch ein Wandbild im Campo Santo zu Pifa, das Leben der Einfiedler, zu; aber da faft in allen anderen Fällen die Auskunft, die er über den Meifter der Bilder im Campofanto gibt, nachweislich falfch ift, kann feine Ausfage auch hier kein Beweis fein. Eine wirkliche Aehnlichkeit mit feinen bezeichneten Tafelbildern ift nicht vorhanden [4]).

Wandbilder Ambrogio's. S. Francesco, Siena.

Was Ghiberti von *Ambrogio di Lorenzo* am meiften bewunderte, eine an die Wand gemalte Franciscanerlegende im Kreuzgange von S. Francesco in Siena, ift bis auf wenige, jetzt meift in die Kirche verfetzte Refte zu Grunde gegangen. In diefen aber mufs man noch immer die Lebendigkeit des Affectes bewundern, befonders in der Scene, welche die Hinrichtung von Franciscanermönchen darftellt. Das bange Erwarten des Todesftreiches bei zwei Mönchen, die eben dem Tode eines Gefährten zufehen, ift höchft anfchaulich. Dann haben wir noch, wenn auch in fchlechtem Zuftande, Ambrogio's grofse Wandbilder im Saal der Neun im Palazzo Pubblico, die wichtigften unter allen politifch-allegorifchen Darftellungen, die aus der damaligen italienifchen Malerei erhalten

Palazzo Pubblico, Siena.

1) Holzfchnitt nach Skizze Zeitfchrift f. bild. Kunft X, S. 136, zu einem Auffatze von *R. Vifcher.*

2) Holzfchnitt ebenda S. 139.

3) Die Aenderung des Namens der Infchrift in *Laurati* geht gleichfalls auf Vafari zurück.

4) Seine Urheberfchaft ift fchon von *Ernft Förfter* mit Recht bezweifelt worden, II. S. 382. Damit fallen auch die Tafelbilder in den Uffizien und in Berlin fort, die man nur wegen des gleichen Gegenftandes, dem Wüftenleben der Eremiten, dem *Pietro di Lorenzo* beimeffen wollte. *Crowe* und *Cavalcafelle* fchreiben ihm die von Vafari dem Cavallini beigemeffenen Bilder im füdlichen Kreuzarm der Unterkirche zu Affifi zu. Diefelben ftimmen eher mit Ambrogio di Lorenzo.

ſind. Ambrogio führte, nach den amtlichen Zahlungsausweiſen, in den Jahren 1338—1340 dieſe Bilder aus, die in dem Sitzungslocale der oberſten Regierungsbehörde das Weſen und die Segnungen guten Regimentes, die Schrecken ſchlechten Regimentes darſtellen ſollten.

Das gute Regiment.

An der Hauptwand iſt in einer groſsen Compoſition das gute Regiment zu ſehen.[1] Auf dem erhöhten Mittelplatze einer langen, mit Teppichen überdeckten Bank ſitzt die Perſonification der Commune von Siena, ein mächtiger, in rieſigem Maſsſtabe gebildeter königlicher Greis, ſchwarz und weiſs, in die Stadtfarben gekleidet, in den Händen das Scepter und das Siegel von Siena: die Madonna zwiſchen Engeln[2]; ihm zu Füſsen liegt das Wappenthier der »Sena Julia«, die Wölfin (ſie ſieht freilich kaum wie eine ſolche aus), an der Romulus und Remus ſaugen. Sechs gekrönte Frauen ſitzen zu ſeinen Seiten, die Tugenden Gerechtigkeit, Mäſsigung, Klugheit, Stärke, Groſsmuth und Friede, und über dem Haupte des Regenten ſchweben die drei theologiſchen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung. Vor dem Herrſcher ſind beiderſeits Scharen Bewaffneter zu Roſs und zu Fuſs, ganz von vorn geſehen, aufgereiht; die gröſsere Gruppe rechts hat gefeſſelte Gefangene vor ſich. Von links her aber ſchreitet eine Proceſſion 24 ehrbarer Bürger auf den König zu; ſie halten ſich an einer zwiſchen ihnen durchlaufenden Schnur, deren eines Ende der Herrſcher mit dem Scepter in der Hand hält, während das andere Ende von der am Schluſſe des Zuges ganz zur Linken thronenden Concordia gehalten wird. Aber auch hier hört die Schnur nicht auf, theilt ſich vielmehr, geht in die Höhe und iſt jederſeits um den Leib eines Engels in einer Wagſchale gewunden. Dieſe Engel ſtellen die Juſtitia diſtributiva und die Juſtitia commutativa dar. Jene krönt einen knieenden Mann und enthauptet einen andern; dieſe legt einem Geld in ſeine Schale und reicht einem anderen Waffen. Die Juſtitia, deren Attribute die beiden Engel ſind, thront zwiſchen ihnen über der Concordia und läſst auf ihrem Haupte die Wage balanciren, die ganz oben von der Sapientia gehalten wird (Fig. 133). Italieniſche Verſe ſind auſser den lateiniſchen Ueberſchriften zur Erläuterung dazugeſetzt.

Ein firmer Scholaſtiker und Ariſtoteliker muſs dem Künſtler das Programm für dieſe Malerei geſtellt haben. Daſſelbe bot ihm keine geringen Schwierigkeiten und drängte ſich in ſeiner abſichtsvollen lehrhaften Tendenz ſtark hervor. Es nöthigte ihm unkünſtleriſche Beihilfen auf, wie die grobe Verſinnlichung eines logiſchen Zuſammenhangs durch jene durchlaufende Strippe. Aber auch ſo kam Ambrogio mit der Aufgabe zurecht; bei dem ſtreng ſymmetriſchen Aufbau beider Theile, bei dem Mangel an Tiefe, der faſt nur ein Uebereinander geſtattete, bei der mehrgliedrigen, alterthümlichen Abſtufung des Maſsſtabes, erreichte er dennoch einen grandioſen Aufbau der Compoſition und ſchuf majeſtätiſche, lebensvolle Typen ſowohl in den benannten wie in den unbenannten Figuren. Unter den Tugenden kommt eine ſo herrliche Erfindung vor wie der Friede, das läſſig hingegoſſene, auf die Polſter gelehnte Weib in flieſsendem Gewande, die Füſse auf Waffen, in der einen Hand den Oel-

1) Abb. *Crowe* u. *Cavalcaſelle* II. zu S. 308. — Die Partie rechts bei *E. Förſter*, Denkm. II, 1 und 2.

2) Die Umſchrift C. S. C. C. V. bedeutet: Commune Senarum cum civilibus virtutibus.

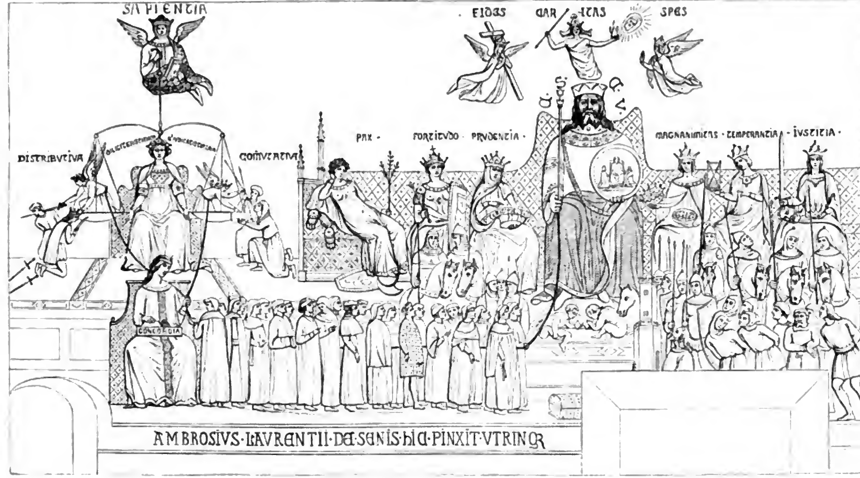


Fig. 133. Ambrogio di Lorenzo: Das gute Regiment. Siena. Aus Crowe u. Cavalcaſelle (Deutſche Ausgabe).

zweig, eine Verkörperung holder, wohliger Ruhe (Fig. 134). Bei der Concordia zeigt der Kopf, in welchem die antiken Proportionen Duccio's in einen freien Stil überſetzt ſind (Fig. 135), einen Adel der Form, wie ihn Giotto vielleicht kaum erreicht hat, in dem ſchönen Oval, der edlen Bildung von Mund und Naſe, der fein begrenzten Stirn, dem Schnitt der Augen mit ihrem zarten Ausdruck ſeelenvoller Hoheit.

Die folgende Wand ſchildert nun in genrehaftem Tone die Segnungen des guten Regimentes: einerſeits blicken wir in die Stadt mit Mauern, Thür- Segen guten Regimentes.



Fig. 134. Der Friede,
aus des Ambrogio di Lorenzo Wandbild im Pal. Pubblico zu Siena.

men, Palaſt und Dom, ſehen allerlei Handwerker in den Werkſtätten, das Treiben auf dem Markte, den Reiter ſein Liebchen hinter ſich, den Reigen holder Mädchen auf öffentlichem Platze. Ueber dem Thore ſchwebt der Genius »Sicherheit«, in einer Hand eine lehrreiche Inſchrift, in der andern einen Gehenkten, und drauſsen in der Landſchaft entfaltet ſich nun ein ebenſo heiteres Leben: Landbau, Jagd, Fiſchfang, Reiſe.

Auf der dritten Wand iſt, der erſten entſprechend, die Tyrannei zu ſehen, Tyrannei ein ungeheuerliches, gewappnetes Weſen, das vor einer feſten Burg thront,

von den Laftern umgeben, die niedergetretene Gerechtigkeit zu feinen Füfsen: weiterhin nicht mehr kenntliche Scenen der Verwüftung von Stadt und Land.

Tafelbilder. Ambrogio's bezeichnete Tafelbilder, die ftark gelitten haben, eine Darftellung im Tempel von 1342, jetzt in der Akademie zu Florenz, mit Köpfen voll männlichen Ernftes und mit folidem Streben nach perfpectivifcher Durchbildung des architektonifchen Hintergrundes, und eine 1344 für den Palazzo Pubblico gemalte Verkündigung, jetzt in der Galerie in Siena, find gediegene, ausdrucksvolle Arbeiten, zeigen aber feine volle Bedeutung doch nicht in dem Mafse wie jene Wandgemälde.



Fig. 135. Kopf der Concordia
aus des Ambrogio di Lorenzo Wandbild im Pal. Pubblico zu Siena.

Spätere Senefen. In Simone's, Pietro's und Ambrogio's Werken zeigt fich die Malerei von Siena der florentinifchen ebenbürtig; bald darauf tritt fie aber dauernd gegen diefe in eine untergeordnete Stellung zurück. Das Durchfchnittsmafs des Könnens finkt, die Individualitäten verfchwinden, die Mehrzahl der Maler bleibt in einer alterthümelnden Manier ftecken, und es ift höchft unerquicklich, ihre Arbeiten in Maffe zufammen zu fehen, wie in der Galerie zu Siena. In

Barna. der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts malte *Barna* die trockenen, ftümperhaften Wandbilder aus dem Evangelium im füdlichen Seitenfchiffe der Collegiat-

Lucas Thomae. kirche zu S. Gimignano. Als fein Schüler gilt *Lucas Thomae*, der urkundlich

zwiſchen 1355 und 1389 nachweisbar iſt, und von dem mehrere bezeichnete Bilder, unter anderen eine Madonna in der Galerie zu Siena, ein Crucifix von 1366 in der Akademie zu Piſa, vorkommen. *Bartolo di Maeſtro Fredi* (geb. 1330, geſt. 1410), in ſeiner Vaterſtadt angeſehen und öfter in amtlicher Verwendung [1]), als Künſtler aber mittelmäſsig, hat 1356 in dem nördlichen Seitenſchiffe zu S. Gimignano den Bildercylus aus dem Alten Teſtamente gemalt und in ſpäterer Zeit Tafelbilder für S. Francesco zu Montalgino gefertigt. Eine Kreuzabnahme von 1382 iſt dort noch in der Sacriſtei, Fragmente eines Altars aus dem Marienleben von 1388 befinden ſich theils ebendaſelbſt, theils in der Galerie zu Siena. Noch tiefer als Künſtler ſteht *Andrea Vanni* (geboren 1322), der auch, wie der vorige, ſeit der demokratiſchen Umwälzung in Siena (1368) häufig im Staatsdienſte vorkommt, zu diplomatiſchen Sendungen benutzt wurde [2]) und in der Zeit, in der zu Siena Kleinbürger und fromme Weiber, wie die heilige Katharina, groſse Politik trieben, auch ſeine Rolle ſpielte. Der Charakter der Vorgänger verflacht und verwiſcht ſich bei Leuten dieſes Schlages, die Formen der alten Schule werden von ihnen immer ſchwächlicher reproducirt.

Bartolo di Maeſtro Fredi.

Andrea Vanni.

Von Siena iſt *Ugolino von Orvieto* [3]) beeinfluſst, der in der Cappella del Corporale am nördlichen Querſchiffe des Doms zu Orvieto im Jahre 1364 bibliſche Bilder und das Hoſtienwunder von Bolſena gemalt hat, während bei den Fresken aus der Geſchichte Chriſti und Marias im Chore des Doms neben ihm noch andere Maler, wie *Pietro di Puccio*, thätig waren.

Ugolino von Orvieto.

Der letzte Nachzügler dieſer Richtung, mit welchem dieſelbe zu Anfang des 15. Jahrhunderts ausläuft, iſt *Taddeo di Bartolo* in Siena (geb. 1362, geſt. 1422), Sohn eines Barbiers Bartolo di Mino, nicht des Malers Bartolo di Maeſtro Fredi. Ein Triptychon von 1390 in Louvre, die Madonna und vier Heilige, für eine Kirche in Piſa gemalt, zeigt in Auffaſſung und Vortrag bewuſsten Anſchluſs an die frühere Schule und in Maria's Zügen noch den Hauch alter ſeneſiſcher Idealität, allerdings in das Empfindſame gezogen. Nachdem er viel in Piſa, S. Gimignano, Perugia und anderen Orten gearbeitet, vollendete er im Jahre 1407 ſein Hauptwerk, die Wandbilder in der Capelle des Palazzo Pubblico in Siena: die letzten Ereigniſſe aus der Marienlegende, Heilige und Medaillons der Tugenden. Charakteriſtiſch iſt die Himmelfahrt Marias; Chriſtus ſchwebt herab, um ſie aus dem Grabe aufzurichten, die Apoſtel und die anweſenden Juden ſind lebhaft bewegt, ausdrucksvoll und geſchickt, wenn auch ohne groſse Motive, componirt; die einzelnen Formen und die Gewandung ſind ſchematiſch [4]). Etwas zu naiv will der Maler den Beſchauer merken laſſen, daſs die Apoſtel Maria nicht ſehen, obgleich ſie ihnen gerade an der Naſe vorbeiſchwebt. Eine hohe Berglandſchaft bildet den Hintergrund. 1414 kamen die Wandbilder im Vorraume, ein rieſiger Chriſtophorus und die Geſtalten groſser Römer ſowie andere antike und mythologiſche Gegenſtände, hinzu.

Taddeo di Bartolo.

1) *Milaneſi*, Doc. sen. I, 285, 304 f. II. 36. — *Gaye* I, 70. — *Milaneſi's Vaſari*, II, 33, 47.

2) Docum. sen. I, 295, 305 f.

3) Oder *Ugolino di Prete Ilario*. — *Lodov. Luzi:* Il Duomo di Orvieto. Firenze 1866, Doc. XXVIII, XXXVII f.

4) *E. Förſter*, Denkm. II, Taf. 4.

F. Das Campofanto in Pifa und der Ausgang der Giotto'fchen Schule.

Keine Schule von Pifa.

Toscana befitzt am Ausgange des Mittelalters nur zwei grofse Schulen der Malerei, die Florentiner und die Senefer. Eine eigentliche Schule von Pifa, das doch für die Plaftik der Hauptort war, gibt es in der Malerei nicht, ein Künftler wie *Traini* fteht vereinzelt da und war von florentiner Bildung erfüllt. Aber Pifa umfchliefst eine der wichtigften Stätten der damaligen Frescomalerei, fein Campofanto, an deffen Decoration zahlreiche von verfchiedenen Orten herberufene Meifter theilnahmen. In den Jahren 1278 bis 1283 war unter Leitung Giovanni Pifano's der Bau vollendet worden, der das grofse geiftliche Quartier am Ende der Stadt mit feinen Marmorgebäuden, dem Dome, dem fchiefen Thurme und dem Baptifterium, abfchlofs. Das Campofanto bildet ein mächtiges Rechteck, gegen aufsen ftreng umfriedet, innen aus vier Hallen beftehend, die fich in hohen Arcaden gegen den inneren Hofraum öffnen und an ihren Rückwänden Raum für grofse Bilderfolgen darbieten. Noch immer ziehen fich diefe impofant über den unteren Grabmonumenten aus allen Zeiten hin, obwohl manche unter ihnen gelitten haben, befchädigt und erlofchen find.

Campofanto in Pifa.

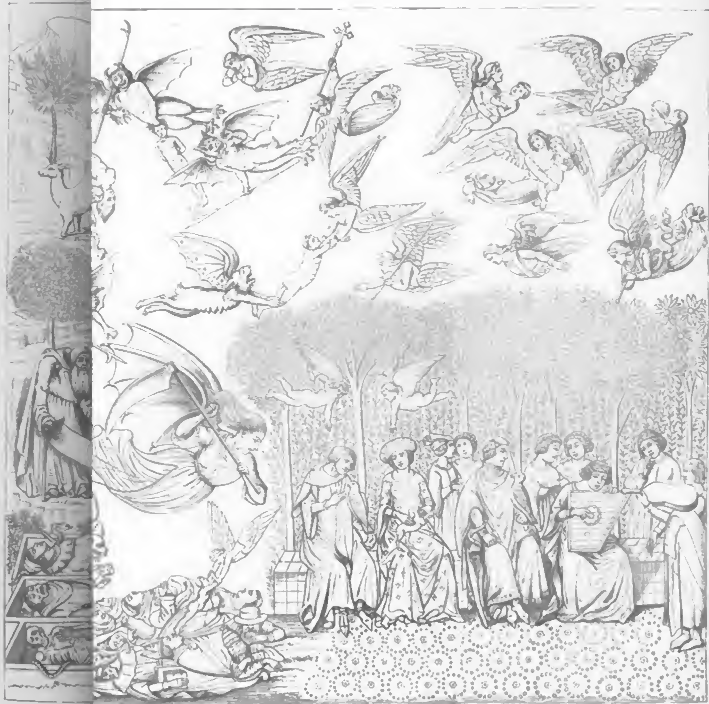
Vafari's Nachrichten find gerade bezüglich des Campo Santo recht unzuverläffig, aber vieles ift feitdem durch urkundliche Forfchung aufgeklärt worden, die uns fogar manche fonft unbekannte Künftler kennen lehrt [1]).

Nach der Vollendung des Baues dauerte es viele Jahrzehnte bis die Ausmalung zufammenhängend in Angriff genommen wurde. Um 1300 wurden zunächft einige jetzt zu Grunde gegangene Malereien in der Oftcapelle ausgeführt; erft viel fpäter, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, entftanden die Malereien in den Hallen felbft; in den Jahren 1370—1392 wurden gröfsere Folgen nicht mehr als Privatftiftungen, fondern im Auftrage der Commune beendigt, dann kam die Arbeit wieder ins Stocken, bis fie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch *Benozzo Gozzoli* fortgefetzt ward.

Bilder der Ofthalle.

Wahrfcheinlich wurden die Malereien in der Ofthalle vom Eingang der Capelle aus begonnen; der Bildercyclus zwifchen diefem und der Südoftecke des Baues befteht aus einer figurenreichen Kreuzigung, der Auferftehung, der Erfcheinung des Auferftandenen vor den Jüngern und der Himmelfahrt. Der Ausdruck der Erregung ift oft wirkungsvoll, das Betrachten und Betaften der Wundenmale Chrifti auf dem dritten Bilde ift höchft draftifch; manche kühne Stellungen und Verkürzungen, wie bei dem Krieger, der einem Schächer die Beine zerfchlägt und bei den fchlafenden Wächtern am Grabe find wohlgelungen, aber auch häfsliche Typen und gewaltfame Verdrehungen kommen vor. Vafari fchreibt die Folge dem Buffalmacco zu, von dem auch Ghiberti

1) *Bonaini*: Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Fr. Traini e a altri opere di disegno etc. — *E. Förfter*, Beiträge, S. 105. — Stiche von *Carlo Lafinio*: Pitture a fresco del Campo Santo di Pifa. fol., 40 Blatt.



Geſchichte d.

bemerkt, dafs er im Campo Santo gemalt habe. Wir müffen dahingeftellt fein laffen, ob jene Angabe richtig ift. Jedenfalls gehören auch diefe Bilder fchon einem fpäteren Nachfolger der Giotto'fchen Schule an.

Ungleich wichtiger find die Bilder, die fich nun zunächft an der Südwand anfchliefsen: Der Triumph des Todes und das Jüngfte Gericht. Ueber ihren Meifter fehlt es wieder an zuverläffiger Kunde, nur dafs es Orcagna nicht ift, dem fie Vafari beimifst, geht aus deffen echten Werken hervor, die feinen künftlerifchen Charakter hinreichend feftftellen [1]). Auf dem erften Bilde (Fig. 136) [2]) enthält die Partie links die Gefchichte von den drei Todten und drei Lebenden, aber in neuer, eigenthümlicher Auffaffung. Durch eine Felfenfchlucht kommt ein ftattlicher Jagdzug, drei Könige mit ihrem Gefolge zu Fufse und zu Rofs; da ftutzen plötzlich die Thiere, die Reiter entfetzen fich, wenden das Haupt, halten fich die Nafen zu, denn auf dem Wege vor ihnen ftehen drei offene Särge mit verweften, von Schlangen umwundenen Leichen, an denen zum Theil noch königliche Infignien kenntlich find, und von den Felfen kommt eben ein greifer Einfiedler herabgeftiegen, um feine Mahnungen über die Eitelkeit alles Irdifchen an die Mächtigen und Vornehmen zu richten. Darüber, auf einer Höhe mit Fruchtbäumen und Thieren, weilen feine Gefährten vor ihrer Klaufe, ftill lefend, die Hirfchkuh melkend, fich des Friedens der Natur freuend, fo dafs alfo auch hier, wie in der Spanifchen Capelle zu Florenz, nach der Dominicaner-Scholaftik die vita centemplativa, das befchauliche Leben in Gott, der vita activa, dem weltlichen Leben, gegenübergeftellt ift [3]).

Südwand. Triumph des Todes.

Ebenfo kommt diefe Dominicanermoral in der Darftellung rechts zur Erfcheinung, die nur durch die Felfen der Landfchaft von der vorigen Scene gefondert ift. Der Tod (la morte), ein gewaltiges Weib mit Fledermausflügeln, fauft mit der Senfe einher. Die Unholdin hat eine grofse Ernte gehalten, unter ihr liegen die Leichen zu Hauf, Männer und Frauen, Krieger, Bürger, Mönche, Papft, Bifchof, König; nur an den Krüppeln und Elenden, die fie vergebens um Erlöfung anflehen, ift fie vorbeigeftürmt. Aus den Mündern der Todten entfliegen ihre Seelen als Kindergeftalten, werden aber gleich von Teufeln, fratzenhaften Ungeheuern, ergriffen, fortgezerrt und in die Schlünde feuerfpeiender Berge geworfen; nur ausnahmsweife kann fich einmal ein Engel einer Seele bemächtigen. Ueber den Todten wird die Hauptinfchrift in italienifchen Verfen von zwei nackten Genien gehalten; wenn man will von Engeln, diefe würden dann zu den erften Beifpielen jener nackten Kinderengel gehören, in welchen bald die Renaiffance die antiken Eroten wiederaufleben liefs. Dem Weltleben, das zu den Schrecken des Todes und meift

1) *Crowe* und *Cavacafelle* fprechen fie dem *Pietro di Lorenzo* wegen Uebereinftimmung mit dem nächften Bilde, dem Leben der Einfiedler, zu. Aber dann müfste diefes vor allem als Pietro's Werk gefichert fein, was nicht der Fall ift. *Milanefi*, Vafari, I, 468, will *Bernardo Daddi* als Meifter anfehen. Seine Quelle ift ein anonymes Manufcript in der Bibl. Magliabechiana mit Collectaneen über Kunft (Cod. Gaddiani, Cl XVII, Nr. 17), wo es Bl. 48 verso heifst: »Bernardo fu discepolo di Giotto et operò assai in Firenze et in altri luoghi. In Pifa dipinfe la chiesa di S. Paolo a Ripa d'Arno et in Campo Santo lo Inferno.« Der Vergleich mit Bernardo's fteifen Wandbildern in S. Croce zeigt, dafs dies unmöglich ift. Vgl. oben S. 441.

2) Aufser bei *Lafinio* auch bei *E. Förfter*, Denkm. I, Taf. 29—31.

3) Vgl. *Hettners* fchon citirten Auffatz Zeitfchrift für bild. Kunft XIII, S. 81.

auch zum ewigen Verderben führt, ist aber auch hier das beschauliche Leben gegenübergestellt in der Gruppe ganz rechts, die völlig jener Gruppe in der Spanischen Capelle entspricht. Unberührt von den Schrecken weilt auch hier eine Gesellschaft im Garten, Männer und Frauen mit Hündchen, Falken, Saitenspiel, lustwandelnde Paare, auf dem Rasenteppich unter Granatbäumen [1]). Das ist wieder das selige Dasein derer, welche die Sünde überwunden haben, und uber ihnen schweben Engel mit erlösten Seelen [2]).

Der Künstler, der hier schuf, mufste sich ganz dem Dienste scholastischer Symbolik fügen und nach dem Recept eines geistlichen Moralpredigers verfahren, aber in der Erscheinung verstand er über diese kunstwidrige Aufgabe zu triumphiren. Für Schilderung des Daseins der Gottseligen im Garten lieferte ihm das feine gesellige Leben der vornehmen Kreise die Modelle. Nach der Wirklichkeit belauschte er die stille Poesie ländlichen Daseins, die weltliche Stattlichkeit der Fürsten, die Noth der Armen und Elenden. Mochte er auch im Allgemeinen noch am Typischen hängen, so werden seine Gestalten doch in Tracht, Benehmen, Geberden charakteristische Bilder ihrer Zeit, und auch im Thierleben ist eine gesteigerte Beobachtung des Wirklichen zu erkennen. In der Erfindung der Todesfigur erhebt der unbekannte Meister sich zu dämonischer Gröfse. Er beherrscht das Anmuthige wie das Tragische und ordnet die mannigfachen Episoden des Ganzen geschickt bei wechselnder Scenerie, deren landschaftlicher Apparat allerdings noch ein höchst einfacher ist.

Jüngstes Gericht und Hölle.

Das folgende Bild, welches dieselbe Hand zeigt, ist gleichfalls in zwei Abtheilungen, Jüngstes Gericht und Hölle, geschieden. Eine Neuerung in der Anordnung des Jüngsten Gerichtes ist die Coordinirung von Christus und Maria, die nebeneinander gekrönt in Mandorlen thronen; Christi Geberden sind die traditionellen: er sammelt die Gerechten und weist die Verdammten von sich. Unter ihm schwebt zunächst eine Gruppe von Engeln mit Schriftbändern und Posaunen, in der ein kauernder und von Grauen ergriffener besonders ausdrucksvoll ist. Zu den Seiten Christi und Marias thronen die charaktervollen, tiefernsten Apostel, über denen Engel mit den Marterwerkzeugen schweben. Zuunterst saubern gewappnete Engel als himmliche Gensdarmerie den Platz. Auf Befehl des Obersten wird ein Jüngling zu den Seligen hinübergeführt, Verdammte werden schonungslos zu den Uebrigen gestofsen; einem Mönche, der erst aus dem Grabe kriecht, wird schon der Weg ebendahin gewiesen. Alle Stände und Geschlechter sind hüben wie drüben vertreten. Im reinen, beseligten Anschauen Gottes knien die zur Rechten Christi da, die zur Linken ringen die Hände, jammern, verhüllen das Gesicht. Da greifen zu unterst furchtbare Klauen und Tatzen aus den Felsspalten hervor und zerren die nächstehenden Weiber nach sich, die sich vergeblich sträuben. Diese Episode bildet den Uebergang zur Darstellung der Hölle, die durch die Felsen abgegrenzt wird. Wie bei Dante ist sie in Regionen getheilt, durch alle Schichten geht aber die Figur des Satans hindurch, der in derselben Action wie auf

1) Farbendruck dieser Gruppe bei *P. Lacroix:* Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance, zu S. 271.

2) Die zwei Genien über den unten Sitzenden, wohl erst durch einen Restaurator mit den umgestürzten Fackeln versehen und in Liebesgötter verwandelt, haben ursprünglich vielleicht eine Inschrift gehalten.

Giotto's Bilde in der Arena erſcheint, aber nicht nackt, ſondern als ein aus Eiſenpanzern geformter Rieſe. Seinen groſsartigen Ernſt wahrt aber der Künſtler auch inmitten der ſeltſamſten Phantaſtik [1]).

Das dritte Wandbild dieſer Reihe, das Leben der Einſiedler in Aegypten, behandelt einen Gegenſtand, der bereits in byzantiniſchen Tafelbildern gebräuchlich war. Es beſteht aus einer Fülle einzelner, oft ganz genrehafter Gruppen, eng zuſammengerückt in einer Landſchaft, die ſich in die Höhe ſtatt in die Tiefe erſtreckt. Den unteren Saum bildet ein Fluſs, neben dem ſich die Landſtraſse hinzieht. Da ſitzen die frommen Eremiten vor ihren Klauſen oder ſind nützlich beſchäftigt. Einer fiſcht, ein anderer haut Holz; ein Reiter, der eben über eine Brücke trabt, hat Fiſche eingehandelt. Ein älterer Klausner ſchnitzt einen hölzernen Löffel, und auf einer zahmen Gazelle wird ein Pack ſolcher Holzlöffel zum Verkauf in die Stadt geführt. Eine fromme Büſserin ſtillt ihr Kind, ein Bruder tödtet ſeine ſinnlichen Begierden, indem er beide Hände in das Feuer hält. Maria Aegyptiaca empfängt vor ihrem Tode die Communion. Teufel fallen über den heiligen Antonius her und prügeln ihn; den Verſucher, der ſich in Weibergeſtalt zu ihm eingeſchlichen, treibt er aus ſeiner Höhle. Er beweint ſeinen todten Gefährten Paulus. Teufel und Drachen werden durch die Beſchwörungen frommer Brüder unſchädlich gemacht. Das Einzelne iſt anſchaulich und lebendig, ein verſtecktes humoriſtiſches Behagen leuchtet vielfach durch.

Leben der Einſiedler.

Wie wenig nun auch dieſes Bild, das Vaſari ohne Grund dem Pietro di Lorenzo zugeſchrieben, ſich an Gedankeninhalt und Compoſition mit den beiden vorher gewürdigten Gemälden meſſen kann, hat es doch Züge, die jenen nahe verwandt ſind und auf dieſelbe Hand ſchlieſsen laſſen. Die Typen der Einſiedler entſprechen jenen auf dem Triumphe des Todes, auch die Behandlung der Gewänder, der Thiere, des Einzelnen in der Landschaft iſt eine ähnliche. Die Farbe iſt in allen drei Bildern hart, aber die Modellirung iſt ſcharf und klar. Auch die Bordüren ſtimmen überein, und wie die beiden vorigen, nimmt auch dieſes Gemälde die ganze Höhe der Wand ein, während die folgenden Bilder ſtets in zwei Reihen angeordnet ſind.

Zunächſt folgen ſechs groſse Bilder aus der Legende des heiligen Rainer. Die drei oberen ſchreibt Vaſari dem *Simone von Siena* zu, aber ſie wurden erſt mehr als dreiſsig Jahre nach dem Tode deſſelben von *Andrea da Firenze* ausgeführt, wie die urkundliche Nachricht über die Zahlung an dieſen, vom 13. October 1377, darthut. Wahrſcheinlich iſt er identiſch mit *Andrea Bonajuti*, der 1343 in die Gilde aufgenommen war und am 2. November 1377 ſein Teſtament machte [2]). Zur Vollendung des Cyclus wollte man im Jahre 1380 erſt *Barnaba da Modena* berufen, doch zu deſſen Thätigkeit in Piſa ſcheint es nicht gekommen zu ſein, die Ausführung der drei unteren Bilder fiel dem *Antonio di Francesco* aus Venedig zu, der 1374 in die Florentiner Gilde immatriculirt worden war. Im Jahre 1386 wurde er in Piſa für ſeine drei Gemälde aus der Geſchichte des heiligen Rainer

Legende des h. Rainer.

Andrea da Firenze.

Antonio Veneziano.

1) Die Hölle wird durch rohe Uebermalungen entſtellt, während im Uebrigen die Bilder gereinigt ſind und den alten Charakter ziemlich ungetrübt zeigen.

2) *Milaneſi's* Vaſari I. S. 555.

bezahlt. In der Legende dieses Pisanischen Heiligen suchten die beiden Maler, die von alter Energie und Gröfse wenig mehr aufweisen, den Ton behaglicher Erzählung anzuschlagen. Aus heiterem Weltleben, aus dem Reigen schöner Mädchen wird der Jüngling durch eine ernste Mahnung abgerufen, in einem Kloster thut er Bufse, Christus erscheint ihm und gibt ihm das Gesicht wieder, das er durch heftiges Weinen über seine Sünden verloren. Auf einer Handelsreise über Meer kommt ihm der Gedanke, die Welt zu verlassen. Er besiegt die Anfechtungen des Teufels und den Grimm wilder Thiere, hat die Erscheinungen der Madonna und der Verklärung Christi auf Tabor, speist die Armen, ohne dafs das Brod sich mindert. Hier endigt Andrea's Arbeit. Antonio Veneziano, von dessen Bildern nur das erste einigermafsen erhalten ist, läfst dann sehen, wie Rainer zu Schiffe heimkehrt, das Waffer von dem Weine scheidet, indem er sich denselben von dem betrügerischen Wirthe auf sein Gewand giefsen läfst, ferner an der Tafel der Canonici von Pisa sitzt. Dann folgen sein Tod, seine Beisetzung im Dome, die Wunder nach seinem Tode: Heilungen von Kranken, Aufhören eines Seesturmes bei Anrufung des Heiligen. Beide Meister haben viel Verwandtes; auch die reiche Ausbildung der Architektur, die sich stattlich in den Hindergründen aufbaut, ist bei ihnen eine ähnliche. Antonio läfst auch die bekannten Bauwerke von Pisa selbst, Dom, schiefen Thurm und Baptisterium, in ziemlich correcter Wiedergabe sehen. Andrea zeigt vielleicht noch mehr Anmuth, namentlich in den Frauengestalten des ersten Bildes, und erscheint noch tiefer und satter in der Farbe; sein Nachfolger ist mitunter fast noch drastischer, aber nicht frei von Oberflächlichkeit in der Durchbildung der Körperformen wie der Gewandung.

Spinello Aretino. Die sechs folgenden Bilder aus der Legende der Heiligen Ephysius und Hippolyt, von denen nur noch die drei oberen einigermafsen kenntlich sind, wurden 1392 von *Spinello Aretino* ausgeführt, auf den wir noch zurückkommen, und sind höchst flüchtige Producte. Dann reihen sich sechs Bilder aus der Geschichte des Hiob an, die bei Vasari unter *Giotto's* Namen gehen, aber 1370—1372 von *Francesco da Volterra* gemalt wurden, ganz lebendig componirt und namentlich wegen gut beobachteter Thiere sowie reicher Berg- und Stadtansichten in den Hintergründen beachtenswerth [1]). Aufserdem gehören unserer Periode noch drei Bilder aus der Genesis in der oberen Reihe am Westende der Nordwand an, nach Vasari von *Buffalmacco*, nach urkundlichem Ausweise von *Pietro di Puccio* aus Orvieto im Jahre 1391 ausgeführt. Vorher geht ein viertes Bild, der Schöpfer, eine grofse Scheibe mit den Weltkreisen haltend, die seine Gestalt ganz verdeckt, während unten St. Augustin und Thomas von Aquino als Halbfiguren zu sehen sind; dann folgt die Erzählung von Adam und Eva, Abel und Kain und der Anfang der Noah-Geschichte mit grofser Häufung der Einzelscenen und schwacher, im Nackten weichlicher Zeichnung, aber von technischem Geschick in der Ausführung.

(Randnotizen: Francesco da Volterra, Geschichte des Hiob. — Pietro de Puccio. Genesis.)

Die Mehrzahl der Maler, die im Campo Santo gearbeitet haben, zählt also zu den späteren Ausläufern der Giotto'schen Schule, und bedeutendere Künstlercharaktere sind wenigstens unter denen, die wir mit Namen kennen, nicht zu finden. In dieser Generation überwiegen die geschickten, routinirten

1) Das Zwiegespräch zwischen dem Herrn und Satan bei *Förster*, Denkm. I. Taf. 36.

Fabrikanten. Einer der thätigften unter ihnen war der eben erwähnte *Spinello Aretino* (geftorben 1410), Schüler des *Jacopo da Cafentino*. Sein am beften erhaltenes Werk ift die Bilderfolge aus der Legende des heiligen Benedictus in S. Miniato bei Florenz, die bei grofser Leichtigkeit der Compofition und durchgängiger lebendiger Anfchaulichkeit der Vorgänge doch in der Charakteriftik wie in der Durchbildung der Figuren oberflächlich, in der Malerei handfertig aber von einer beinahe rohen Dreiftigkeit ift [1]). Seine Fresken aus der Paffion in der ehemaligen Capelle S. Niccola neben S. Maria Novella zu Florenz find heute theilweife noch in einem Zimmer der Klofterapotheke erhalten. Einige Refte findet man in feiner Vaterftadt Arezzo, und am Schluffe feiner Laufbahn führte er die Bilder aus der Gefchichte Papft Alexanders III. in der Sala di Balia des Palazzo Pubblico zu Siena aus. Ein mit feinem Namen bezeichnetes Triptychon von 1391, die Madonna mit Engeln und Heiligen, befitzt die Akademie in Florenz.

Spinello Aretino. S. Miniato. S. Maria Novella. Siena.

Sein Zeitgenoffe *Niccòla di Pietro Cierino*, der laut Infchrift im Jahre 1392 die Bilder aus der Leidens- und Auferftehungsgefchichte Chrifti im Capitelhaufe des Klofters S. Francesco zu Pifa [2]) vollendet hat, und von dem auch die Wandbilder aus der Matthäuslegende und die Kreuzigung im Capitel von S. Francesco zu Prato herrühren, wahrt geiftig die Traditionen der Giotto'fchen Schule in fo fern beffer, als er auf Ernft und Vertiefung des Ausdrucks ausgeht, wobei er in den Compofitionen freilich nicht eigenthümlich ift, die Figuren zu fehr häuft, in der Durchbildung der Formen dürftig bleibt, aber die landfchaftlichen und architektonifchen Hintergründe gefchickt und forgfam ausbildet.

Niccola di Pietro Cierino.

Der Camaldulenfermönch *Don Lorenzo* in Florenz, deffen Werke fchon dem Anfange dem 15. Jahrhunderts angehören, bleibt immer noch dem Stile der älteren Schule treu, geht bei aller Sorgfalt in der Behandlung doch in Formgebung und Zeichnung nicht über fie hinaus, aber erfreut durch feine zarte, harmonifche Färbung und erfüllt feine etwas unficher daftehenden, in den Bewegungen unfreien Geftalten mit milder Wärme der Empfindung. Sein bezeichnetes, 1413 vollendetes Hauptwerk ift ein Triptychon mit der Krönung Marias, Heiligen, Propheten und Predellenbildchen, einft in feinem Klofter zu Florenz, jetzt in der Camaldulenferabtei Ceretto bei Certaldo.

Don Lorenzo Camaldolenfe.

Gherardo Starnina, geboren 1354, geftorben wahrfcheinlich 1408, Schüler des Antonio Veneziano, war lange in Spanien thätig. Geficherte Werke feiner Hand find aber weder dort noch in Toscana erhalten.

Starnina.

G. Das übrige Italien.

In Neapel [3]) waren im 14. Jahrhundert gröfstentheils mittelitalienifche und toscanifche Meifter befchäftigt. Wir haben gefehen, dafs König Robert den *Pietro Cavallini*, fpäter den *Giotto* in feinem Dienfte hatte, von denen dort

Neapel.

1) *E. Förfter*, Denkm. I. Taf. 37.

2) *E. Förfter*, Denkm. I. Taf. 44—46.

3) *Schulz*: Zur Gefchichte der Malerei im Königreich Neapel. Kunft des Mittelalters in Unteritalien III., 143.

freilich nichts mehr zu fehen ift, und dafs ein für den König ausgeführtes Tafelbild von *Simone Martini* noch in S. Lorenzo Maggiore exiftirt. Eine Freske, die nicht Giotto's Hand, aber den Charakter feiner Schule zeigt, ift die wunderbare Speifung, eine grofse, ftreng angeordnete Compofition, in einem S. Chiara. Raume dicht bei S. Chiara, der einft zu dem Klofter felbft gehörte, in welchem Giotto nach Vafari viel gemalt hatte [1]). Viel fchwächer ift das Wandbild im Refectorium von S. Chiara: der thronende Chriftus mit fechs Heiligen und Incoronata. der knieenden Königsfamilie [2]). Die Deckenbilder in der Incoronata, die Vafari dem Giotto zufchrieb, find fpäteren Urfprungs, die Capelle wurde erft 1352 von Königin Johanna I. zur Erinnerung an ihre Krönung mit ihrem Gemahle Ludwig von Tarent geftiftet. Die Kappen des achttheiligen Gewölbes enthalten die fieben Sacramente und den Triumph der Kirche [3]). Jene find lebendige Handlungen aus der Wirklichkeit, die Ehe beifpielsweife die Trauung eines fürftlichen Paares, offenbar der Königin felbft; meift find die Situationen naiv aufgefafst und gut beobachtet, wenn auch oft mühfam im Raume untergebracht. Die reiche, farbenprächtige Architektur ift ftets forgfam wiedergegeben, die Farbe fatt und im Fleifche bräunlich modellirt. Den Namen Robertus de Oderifio. eines tüchtigen einheimifchen Nachfolgers von Giotto, *Robertus de Oderifio* aus Neapel, zeigt ein Wandbild der Kreuzigung in der Kirche S. Francesco d'Affifi Eboli. zu Eboli.

Sicilien. Meffina. In Sicilien fetzt fich damals die ältere Mofaiktechnik kümmerlich und mit fchlechter Zeichnung in den um das Jahr 1330 decorirten drei Apfiden der Kathedrale von Meffina fort, welche Chriftus, Maria, Heilige und als Stifter König Friedrich II. von Arragon mit feiner Familie enthalten.

Während Rom, von den Päpften verlaffen und fortwährend Umwälzungen preisgegeben, damals keine Rolle fpielt, ift eine Kunftthätigkeit von befcheiden localem Charakter an einigen Orten in dem umbrifchen Apennin und in der Umbrien, Gubbio. Mark Ancona wahrzunehmen. In Gubbio kommen mehrere Fresken vor. Die 1403 datirte »Madonna del Belvedere« von *Ottaviano di Martino Nelli* in S. Maria Nuova ift eine reiche Compofition mit muficirenden und Teppiche haltenden Engeln, dem Heiland, der in einer Engelglorie über Maria die Krone hält, den Heiligen Aemilian und Antonius, vor denen die Stifterin und der Stifter Pinoli knieen, erftere, offenbar verftorben, von einem Engel gehalten, während das Chriftuskind fich lebhaft gegen fie wendet. Zeichnung und Modellirung find auffallend fchwach, die Hände unverftanden oder geziert, aber in den Köpfen lebt eine Sinnigkeit und Süfsigkeit, die an die damaligen niederrheinifchen Malereien erinnert, mit denen auch die Fröhlichkeit der Farbe verwandt ift. Die Gewänder find vielfach mit grofser goldener Mufterung verfehen, und auch der blaue Grund ift mit einem Teppichmufter in Roth und Gold bedeckt [4]). Der Maler, über den bis zum Jahre 1444 noch Nachrichten vorkommen, geht doch über den älteren Stil des 14. Jahrhunderts nicht hinaus.

---

1) Jetzt Möbelmagazin, der Kirche Gesù nuovo gegenüber.

2) *Schulz*, Taf. 89—100 (als Giotto), *Förfter*, Denkm. I, Taf. 50 (als *Simone Martini*).

3) *Cav. Stanislas Aloë*: Les peintures de Giotto de l'église de l'Incoronata à Naples. Berlin 1843. — *Schulz*, Taf. 76. Fig. 1.

4) Farbendruck der Arundel Society. — *E. Förfter*, Denkm. III. Taf. 2, 3. Vgl. deffen Gefch. d. ital. K. IV. S. 107. — *Bufalli*: Memorie originali riguardanti Ottaviano Nelli, Perugia 1872.

Im benachbarten Fabriano lebte *Alegretto (Gritto) Nuzi*, der eine Zeit lang in Florenz war und dort der Malerbruderſchaft angehörte, aber in ſeinen bezeichneten Tafelbildern, der Madonna von 1365 im chriſtlichen Muſeum des Vaticans [1]), der von 1369 im Dome zu Macerata und einer Madonna im Berliner Muſeum, zu welcher noch eine Kreuzigung, ehemals auf der Rückſeite, gehört, ſind bei vielen Anklängen an Giotto's Schule doch die Formen magerer, die Bewegungen ſchüchterner; der Ausdruck iſt anziehend und milde. Aus ſeiner Schule ging *Gentile da Fabriano* hervor, dem wir uns erſt in der nächſten Epoche zuwenden. **Mark Ancona. Alegretto da Fabriano.**

Im nördlichen Italien bilden die Schulen von Bologna und Modena eine beſtimmte Gruppe. Die Bologneſen wie *Vitale* [2]) und *Lippo di Dalmaſio* nähern ſich dem Stile der Giotto'ſchen Schule, aber bleiben an Kraft zurück und neigen ſich zum Gezierten, Kleinlichen im Vortrage. Die ſchlecht erhaltenen Wandmalereien in der Mezzarata, einer Capelle vor der Stadt, ſind unbedeutende Leiſtungen. Hier nennt ſich urkundlich ein *Jacobus* als Meiſter. Aus Modena ſtammte jener *Thomas de Mutina*, den Karl IV. in ſeinem Dienſte hatte [3]), dann *Barnaba*, der ebenfalls an anderen Orten beſchäftigt war, auch, wie wir geſehen, zu einer Arbeit im Campo Santo zu Piſa berufen werden ſollte, aber in ſeinen Madonnenbildern im Berliner Muſeum (von 1369) und im Städel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt (von 1367) durch kleinliches Gefält, ſtarren Ausdruck und langgezogene Hände alterthümlich wirkt und durch geſuchte Anmuth dafür nicht hinreichend entſchädigt. **Bologna. Modena.**

Auf keiner höheren Stufe ſtehen die damaligen Leiſtungen in Venedig, die Bilder von *Niccola Semitecolo* [4]) und von *Lorenzo Veneziano* [5]). Sie beharrten bei alterthümlichen Typen und alterthümlicher Technik.

Nur Padua und Verona ſind damals Stätten eines bedeutenderen künſtleriſchen Lebens in Oberitalien. Die wichtigſten erhaltenen Denkmäler gehören Padua an, wo mit der Wirkſamkeit florentiniſcher Künſtler, des *Giotto* an der Spitze, ſeit dem Anfange des 14. Jahrhunderts eine groſsartige Kunſtthätigkeit begonnen hatte. Verona, heute ärmer an Malereien jener Zeit, war aber der Platz, an welchem der hervorragendſte Künſtler ſeinen Sitz und ſeine Schule hatte. Von den Herrengeſchlechtern, die ſich in beiden Städten der Regierung bemächtigt hatten, den Carrara in Padua, den Scaligeri in Verona, empfingen die künſtleriſchen Unternehmungen lebhafte Förderung. **Padua. Verona.**

Der bedeutendſte Meiſter war *Altichiero da Zevio* in Verona, von dem ſchon die älteren Gewährsmänner, Michele Savonarola, der berühmte Arzt zu Padua im 15. Jahrhundert [6]), dann der anonyme Kunſtfreund vom Anfange des **Altichiero und Jacopo Avanzi.**

---

1) *Agincourt*, Taf. 128.

2) Madonnenbild von *Vitale* in der Pinakothek zu Bologna, bez. 1320, *Roſini*, Taf. XI. —

3) Vgl. oben S. 393. Reſte eines Altärchens in Karlſtein. Ein Triptychon ebendaher im Wiener Belvedere: Maria mit den Heiligen Wenzel und Palmatius.

4) Z. B. die Krönung der Jungfrau von 1351 in der Akademie.

5) Z. B. der thronende Chriſtus mit den Apoſteln von 1369 in dem Museo Correr.

6) Commentariolus de laudibus urbis Patavii, bald nach 1440 geſchrieben. *Muratori*, SS. XXIV, Col. 1133.

16. Jahrhunderts, deffen Reifenotizen aus Oberitalien Morelli herausgegeben [1]), endlich Vafari [2]), handeln. Neben Altichiero fcheint aber *Jacopo Avanzi*, ein Künftler, über deffen Herkunft die Nachrichten fchwanken, an denfelben Bildercyklen theilgenommen zu haben [3]). Der wichtigfte befindet fich in der Capelle S. Felice, früher S. Jacopo, im Santo (der S. Antoniuskirche) zu Padua, für deren Ausmalung Altichiero im Jahre 1379 Zahlungen erhielt [4]), nachdem drei Jahre vorher der Bau der Capelle, einer Familienftiftung des Bonifacio dei Lupi Marchese von Soragno, vollendet worden war. Den Arcaden, die in die Kirche münden, gegenüber ift die grofse Compofition der Kreuzigung zu fehen, durch entfprechende Arcaden in drei Abtheilungen gefchieden: in der Mitte der Heiland am Kreuze mit emporblickenden, meift vom Rücken gefehenen Geftalten, einerfeits die würfelnden Kriegsknechte mit einer Fülle zufchauender und fich drängender Figuren, andererfeits die Gruppe Marias und der Frauen und im Hintergrunde, als neue, felbftändige Epifode, die Heimkehr des Volkes von Golgatha nach der Stadt. Die Weftwand zeigt ein Votivbild, das fehr gelitten hat, Bonifacio und feine Gemahlin, durch die Heiligen Jacobus und Katharina empfohlen, vor der Madonna. Acht Spitzbogenlünetten und zwei Bilder an der Oftwand enthalten endlich die Gefchichte Jacobus des Aelteren und feines Leichnams nach der Legenda Aurea; die Wahl war dadurch veranlafst worden, dafs die Stifterfamilie Lupi jene in der Legende auftretende Gräfin Lupa mit ihrem Haufe in Beziehung brachte. Hier war den Künftlern ein für bildliche Darftellung noch ungewöhnlicher Stoff geboten, der ihre Einbildungskraft reizte. Die Expofition, an der Lünette der fchmalen Oftwand, bildet die Predigt des Apoftels gegen die Irrlehrer, während die Seitengruppen die Zufammenrottung feiner Wiederfacher und die Entführung des Magiers Hermogenes durch die Teufel fehen laffen. Dann folgen die drei Bilder der

Padua, Cappella S. Felice.

---

1) Der »Anonymus des *Morelli*«: Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. essistenti in Padova, Venezia, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Cremona, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da *D. Jacopo Morelli*. Baffano 1800.

2) *Ed. Le Monier*, VI., 89, im Leben des Carpaccio; dazu Commentar S. 109. Zevio heifst ein Dorf bei Verona.

3) *Vafari* erwähnt von *Altichiero* grofse Wandbilder, den Krieg um Jerufalem nach Jofephus darftellend, im Palafte der Scaliger zu Verona; unter denen dann Jacopo Avanzi, mit ihm concurrirend, zwei fehr fchöne Triumphzüge ausgeführt habe. Wahrfcheinlich war dies, wenigftens zum Theil, eine Verwechfelung mit den Sälen des Palazzo del Capitano zu Padua. In der Sala dei Giganti, jetzt zur Univerfitätsbibliothek gehörig und noch mit geringen, nicht mehr kenntlichen Reften von Wandbildern, hatte, nach dem Anonymus des *Morelli*, *Jacomo Davanzo* die Gefangenfchaft des Jugurtha und den Triumph des Marius gemalt. Nach *Savonarola* hatte aber auch *Altichiero* in demfelben Raume gearbeitet. Ueber *Jacopo's* Heimath vergl. die nächfte Anmerkung.

4) *Gualandi:* Memoire delle belle arti, Ser. VI., S. 135. Dagegen nennt *Savonarola* diesmal *Jacopo Avanzi* als Meifter. Von den auswärtigen Malern, die in Padua gearbeitet, gebühre dem *Giotto* der erfte Platz. »Secundam sedem Jacobo Avantii Bononiensi dabimus qui magnificorum Marchiorum de Lupis admirandam cappellam veluti viventibus figuris ornavit.« Der Anonymus des *Morelli* nennt »Jacomo Davanzo Padovano, ovver Veronese ovver, come dicono alcuni, Bolognese« und »Altichiero Veronefe« zugleich. Ein Paduaner kann *Jacopo* kaum gewefen fein, das hätte *Savonarola* gewufst. Will diefer ihn, was dem Anonymus nicht wahrfcheinlich ift, zu einem Bolognefen machen, fo kann dem eine Namensverwechslung zu Grunde liegen, denn die »Jacobus de Avanciis de Bononia« bezeichnete Kreuzigung in der Galerie Colonna in Rom ift viel geringer. Der Name *Avanzo* ift im nordöftlichen Italien häufig, und fo könnte es noch einen *Jacopo Avanzi* aus Verona gegeben haben.

Südseite: Nachdem die Teufel auf Geheiſs des Apostels ihre Beute freigegeben, sagt Hermogenes seiner Zauberei ab und läſst sich taufen, die Juden aber verklagen den Apostel. Jacobus wird verurtheilt, auf dem Wege zum Tode wirft sich ihm ein Bekehrter zu Füſsen; weiterhin findet seine Enthauptung statt. Nun kommt eine der schönsten Darstellungen von allen, in welcher die künstlerische Erzählungsgabe sich auf ihrer Höhe zeigt, die einzelnen Episoden klar ineinandergreifen läſst und wahrhaft den fruchtbaren Moment zu finden gewuſst hat. Das Schiff, auf welchem der Leichnam des Jacobus durch seine Anhänger Hermogenes und Philetus fortgeführt worden, und das durch Gottes Fügung an einem Schlosse in Spanien gelandet, liegt am Strande, ein Engel sitzt am Steuer, und so ist hiermit der Rückblick auf die wunderbare Fahrt und das Motiv der Haupthandlung gegeben. Die Jünger haben den Leichnam an das Land getragen und wollen ihn auf einen Stein niederlegen, in den er sofort wie in ein Bett wunderbar einsinkt. Im Hintergrunde stehen zwei Jünger im Burghofe vor der Gräfin Lupa, der Eigenthümerin des Schlosses, die mit ihren Damen auf dem Altane erscheint, und bitten um eine Ruhestätte für ihren Meister. Das Bild der Westwand stellt dar, wie die Gräfin sie vor den Richter führen läſst, und sie in den Kerker geworfen werden. Das erste Bild der Nordseite ist wieder besonders schön und eigenthümlich. Die Jünger, durch einen Engel des Herrn befreit, fliehen mit der heiligen Leiche und werden in einer wilden Schlucht dadurch gerettet, daſs die Brücke unter ihren Verfolgern zusammenbricht. Das Herabstürzen von Männern und Rossen, das sich Herausarbeiten aus dem Wasser ergaben lebendige und eigenthümliche Motive. Dann erscheinen die Jünger aufs neue vor der Gräfin, und nun werden die wilden Stiere, die sie hergibt, um den Leichnam in das Schloſs zu führen, zum Staunen der Menge durch ein Wunder gebändigt. Endlich bekehrt sie sich und weiht ihr Schloſs Compostella dem Herrn. Den Schluſs des Ganzen bilden die zwei unteren Gemälde der Ostwand: der Heilige erscheint dem Könige im Traume und ruft ihn zum Kampfe gegen die Saracenen auf; der Sieg über diese wird durch sein Eingreifen entschieden [1]).

Die Georgscapelle, ein selbständiger, dem Santo nahegelegener Bau, war von Raimundinus de Lupis, dem Bruder jenes Bonifacius, 1377 gestiftet worden. Georgscapelle. Die Bilder, die vielfach gelitten aber wenigstens nicht, wie die in S. Felice, eine neuere Uebermalung erfahren haben, gewähren ein noch reineres Bild von dem Stile *Altichiero's*, neben welchem *Jacopo Avanzi* hier wie dort an der Arbeit theilgenommen zu haben scheint [2]); in welchem Umfange, können wir heute nicht mehr beurtheilen. An der Eingangswand sind fünf Scenen aus der Geschichte Marias und der Kindheit Christi, an der Altarwand gegenüber die Krönung Marias und darunter die groſse Kreuzigung zu sehen. Das Bild

1) Abbildungen in *Försters* zu erwähnendem Werk über die Georgscapelle, Taf. 3—5. Die vierte Lünette in dessen Denkm. I. Taf. 39. — Vgl. auch *Gonzati*, La basilica di S. Antonio, I. zu S. 180.

2) *Savonarola* nennt nur *Altichiero;* Tertiam vero (sedem dabimus) Alticherio Veronensi, qui templiculum Georgii Sancti Nobilium de Lupis, templo Antonii propinquum, maximo cum artificio decoravit. Der *Anonymus des Morelli* sowie *Vasari* erwähnen beide Maler, ersterer aber mit dem Zusatze: »El Rizzo vole che solo Altichiero vi dipingesse.« — *E. Förster*, der 1837 die Bilder wiederaufgedeckt hat, las am unteren Rahmen des letzten Bildes aus der Legende der heil. Lucia: Avantiis Ver. . . . *Vasari* machte irrthümlich aus Altichiero da Zevio zwei Personen, Altichiero und Sebeto.

ist reich componirt, kleine Engel flattern um das Kreuz Christi, der eben verschieden ist; die Seelen der Schächer werden von einem Teufel und einem Engel in Empfang genommen. Unten drängt sich das Volk zu Fuss und zu Ross, die Menschen blicken zu dem Heilande empor, dessen Tod auch die Gegner und die Gleichgiltigen ergriffen hat, und vorn sind Johannes und die Frauen um die ohnmächtige Maria beschäftigt. Von den Seitenwänden enthält eine die Legenden der Heiligen Katharina und Lucia, die zweite die Georgslegende sowie ein grosses Votivbild: die Stifterfamilie nebst ihren Patronen vor der Madonna [1]). Gerade die legendarischen Bilder zeigen neue Fort-



Fig. 137. St. Georg vom Rade befreit. Freske von Altichiero und Jacopo Avanzi, Padua. Nach Förster. Aus Crowe und Cavalcaselle.

schritte in der Kunst der Composition. So die Befreiung des heiligen Georg von der Qual des Rades; Engel sind herabgefahren, um es zu zertrümmern, die Henker beben zurück oder stürzen nieder, der Heilige, nackt und noch zurückgebogen, erhebt dankend die Hände zu Gott, die Bewaffneten und die Zuschauer beiderseits sind von Staunen ergriffen (Fig 137). Dann die heilige Lucia, wie sie in würdevoller Fassung vor dem Richter steht, oder wie keine Gewalt, selbst nicht die vor sie gespannten Ochsen hinreichen, um sie zum Richtplatze zu schleppen. Wie klar sich auch überall die handelnden oder leidenden Hauptcharaktere herausheben, so sind doch auch bei der breiten, figurenreichen Ent-

Stil des Altichieri u. Jacopo Avanzi.

1) *Ernst Förster:* Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua. Mit 14 Abbildungen. Berlin 1841, fol. Taf. 6—13.

wicklung jedes Vorganges die Zuſchauer überall in lebendigſte geiſtige Theilnahme hineingezogen. Die einzelnen Gruppen und Figuren haben durch ihren ſelbſtändigen Ausdruck ſtets innere Berechtigung. Ebenſo entwickelt iſt der Sinn für die räumliche Umgebung. Die Bauwerke, die den Hintergrund bilden, ſind hier noch beſſer ausgebildet als in S. Felice, in ihrer Anlage wohlverſtanden, in der Perſpective annähernd correct und ſo glücklich aufgebaut, daſs ſie den Compoſitionen den Charakter beſonderer Stattlichkeit verleihen.

Der von *Giotto* ausgehende Stil hat auch *Altichiero* und *Jacopo Avanzi*, zwiſchen denen wir hier keine Sonderung verſuchen, zunächſt beſtimmt. Sie haben deſſen Ernſt und Gefühlstiefe, wenn auch nicht ſeine pathetiſche Gewalt. Mit dieſer fallen auch ſeine ſchroffen und heftigen Züge im Ausdrucke fort, der hier vielmehr von zarterer Empfindung und reinerem Schönheitſinn beherrſcht wird. In den Typen, der Gewandbehandlung, der ganzen Compoſitionsweiſe zeigen die Meiſter noch den Zuſammenhang mit der älteren Schule, aber ſie ſind fortgeſchritten in der Auffaſſung der Wirklichkeit, der feineren Beobachtung der Handlungen, der Geberden, der oft über das Typiſche hinausgehobenen Charaktere. Sie verſtehen die Formen weicher zu modelliren und zeigen ſogar ein beſſeres Verſtändniſs des Nackten. Die Thiere ſind ebenſo ſorgfältig wie die Menſchen belauſcht. Bei der Bereicherung, welche der überkommene Stil durch dies alles erhält, verrathen die Künſtler doch keinen Zug gewaltſamer Neuerung, ſondern bleiben bei aller realiſtiſchen Neigung gemeſſen und beſonnen, ſelbſt in der Darſtellung tragiſcher Momente. Ihr ruhiger Adel, ihre Klarheit und Schlichtheit der Behandlung in Zeichnung und Farbe berühren wohlthuend.

Unter den Wandmalereien in Verona ſind manche Arbeiten verwandten Verona.
Stiles erhalten, ſo die Madonna mit Heiligen und Stiftern über dem Grabmale des 1390 verſtorbenen Federigo Cavalli in S. Anaſtaſia[1]). Die ſonſt in Padua Padua.
thätigen Meiſter nahmen es mit Altichiero von Verona und Avanzo nicht auf. So *Guariento*, von dem ein bezeichnetes Crucifix in der Pinakothek zu Baſſano Guariento.
bewahrt wird, und der 1365 das ſpäter von *Tintoretto* erſetzte Bild der Krönung Marias in der Sala del maggior consiglio des Dogenpalaſtes zu Venedig ausgeführt hatte[2]). In Padua ſind die Wandbilder im Chore der Eremitanerkirche ſein Werk, von denen noch die Darſtellungen der Himmelskreiſe mit den Planetenbildern und den Stufen des menſchlichen Lebens kenntlich ſind[3]). *Juſtus von Padua*, eigentlich *Giusto di Giovanni de' Menabuoi* aus Florenz, dort Giusto.
1387 in das Buch der Malerbruderſchaft eingetragen, dann aber dauernd in Padua anſäſſig, iſt der Urheber eines bezeichneten und 1367 datirten Tafelbildes, der Krönung der Jungfrau, in der National-Galerie zu London und hat nach alten Angaben den reichen Bilderſchmuck im Baptiſterium zu Padua geſchaffen[4]), umfaſſende Compoſitionen: das koloſſale Bruſtbild Chriſti oben in der Kuppel, tiefer die betende Maria und fünf Kreiſe von Engeln, Propheten

1) Farbendruck der Arundel Society.

2) *Carlo Ridolfi*: Le Meraviglie dell' Arte, Venezia 1648, S. 27. Vgl. *Savonarola*.

3) Der Planet Mars bei *Roſini*, Text, II. zu S. 211.

4) Nach *Savonarola*, *Vaſari* und den Gewährsmännern des Anonymus, *Campagnola* und *Riccio*. Der Anonymus ſelbſt wollte ihm nur die Bilder am Aeuſseren zuerkennen, da er innen die Inſchrift: »Opus Ioannis et Antonii de Padua« geleſen habe.

Heiligen, Scenen aus dem alten Teſtamente, dem Evangelium und der Apokalypſe. In dieſem Meiſter ſieht man einen ſpäteren und ſchwächeren Fortſetzer des Giotto'ſchen Stiles, der in der Farbe kräftig iſt, aber in der Zeichnung, dem Ausdruck, den Motiven beſangen und ſtumpf bleibt. Es ſcheint, daſs er in dem Reichthum der Compoſitionen mit Altichiero wetteifern wollte, aber die Ueberfülle der Figuren, die er nicht hinreichend zu beleben wuſste, beeinträchtigt doch die Klarheit.

H. Die Miniaturen.

Stellung der Illuminirkunſt.

Die italieniſche Miniaturmalerei nahm ſeit der Mitte des 13. Jahrhunderts einen bedeutenden Aufſchwung und war im 14. fähig, Luxusarbeiten köſtlichſter Art zu liefern, die an Pracht der Ornamentik und Zierlichkeit der Darſtellung den beſten franzöſiſchen Leiſtungen nicht nachſtehen. Dennoch werden wir uns mit ihr nicht eingehender beſchäftigen. Die Miniaturmalerei hat eine allgemeine kunſtgeſchichtliche Bedeutung nur in ſolchen Perioden, aus denen andere Denkmäler nicht oder nur in ungenügendem Umfange erhalten ſind. Dies gilt im ſpäteren Mittelalter noch für die nördlicheren Länder, nicht aber für Italien, welches damals an anderen Denkmälern ſo reich iſt, daſs ſich aus den Bilderhandſchriften keine weſentliche Ergänzung unſerer Anſchauung ergibt.

Wandlungen im 13. Jahrh.

Zu ſorgfältigerer künſtleriſcher Ausbildung der Handſchriſtenmalerei ſcheinen die Italiener im 13. Jahrhundert zunächſt durch das Vorbild franzöſiſcher Manuſcripte geführt worden zu ſein. Die Concordia discordantium Canonum in dem Böhmiſchen Muſeum zu Prag, die in 38 kleinen Bildern die verſchiedenen Rechtsfälle und ihre Verhandlung vor dem Richter illuſtrirt zeigt, bleibt in den Rundbogenarcaden, welche die Compoſitionen umrahmen und theilen, wie in den einförmig bewegten Figürchen, dem Kopfſtypus, dem antikiſirenden Faltenwurfe weſentlich noch dem italieniſch-romaniſchen Geſchmack, ſelbſt mit Anklängen an griechiſche Manier, treu, aber zeigt in dem Auftrag der Deckfarbe, dem harten Zuſammenſtellen lebhafter Töne wie Blau und Zinnober und in gelegentlichen Drôleries am Rande, die zwar noch roh, aber ungleich friſcher und bewegter als die Hauptbilder ſind, den Einfluſs franzöſiſcher Muſter.

Eine ähnliche Wandlung zeigt Friedrichs II. Buch von der Falkenjagd in der Vaticana, das ſchon dem Titel zufolge erſt nach dem Tode des Kaiſers entſtanden iſt [1]) und alſo nicht mit Agincourt als erſtes Beiſpiel vom Wiederaufleben der Malerei in Italien behandelt werden darf. Der thronende bartloſe Kaiſer vorn iſt typiſch und ganz ſymmetriſch aufgefaſst, aber in den folgenden kleinen Vignetten, den Thieren aller Art, den Jägern beim Abrichten der Falken und auf der Jagd, kommt bereits lebendige Auffaſſung und geſchickte Bewegung zum Durchbruch. Wohlgelungen iſt z. B. die nackte Rückenfigur eines Schwimmers, mag auch das Waſſer recht kindlich dargeſtellt ſein und nach oben flieſsen, oder ein Jäger, der, vom Rücken geſehen, zu Pferde ſteigt. Die Farben ſind grell und ziemlich dunkel bei ſchwarzen Umriſſen aufgetragen.

1) Nr. 1071. Liber de venatione avium. Auctor est divus Augustus Fridericus secundus Romanorum imperator, Jeruſ. et Sic. rex. — *Agincourt* Taf. 73.

Künstlerisch werthvoller und von ausgesprochen italienischem Charakter sind die Monatsbilder am Anfange eines Psalteriums in der Laurentiana zu Florenz [1], meist anmuthige, in Costüm und Typus ganz antike, auch im Nackten wohlgelungene Figürchen von feinster Durchbildung.

Als im 14. Jahrhundert der Stil der toscanischen Malerei vollständig in die Miniaturen eingedrungen war, lebt doch mitunter der französische Geschmack noch in den Randverzierungen und den Drôleries weiter. Die Bibliothek der Abtei La Cava bei Salerno besitzt zwei auf Veranlassung des Abtes Philipp de Haya (1316—1331) geschriebene Werke, das zweibändige Speculum historiale von 1320 und eine von dem Schreiber *Guido* hergestellte Bibel, die hiefür charakteristisch sind [2].

Rein italienischer Stil. In den schönsten Denkmälern rein italienischen Stiles, welche der seit Cimabue und Giotto herrschenden Richtung entsprechen, haben neuere Beurtheiler oft die Hand eines der bekannten grofsen Maler wahrnehmen wollen. Aber dazu liegt in keinem einzigen Falle eine hinreichende Veranlassung vor.

Künstlernamen. Auf dem Titelbilde eines Virgil in der Ambrosiana wird allerdings *Simone* von Siena als Urheber genannt, aber dies geschieht durch ein später darauf gesetztes Distichon, die Arbeit selbst bleibt erheblich gegen seine Leistungen zurück [3]. Die Illuminirkunst bildete auch in Italien einen besonderen Beruf.

Doch in diesem treten nunmehr berühmte Meister auf, von denen wir freilich nur noch die Namen aber keine beglaubigten Arbeiten kennen, da sie ihre Bezeichnung nirgends angebracht haben.

Oderigi. Franco Bolognese. Zwei von ihnen, *Oderigi* von Gubbio und *Franco* von Bologna, hat Dante unsterblich gemacht. Zu dem Ersten, der schon vor Entstehung des Purgatorio gestorben sein mufs, hatte der Dichter nähere persönliche Beziehungen, wie aus der Stelle des elften Gesanges, in der er denselben auftreten läfst, hervorgeht. Als Dante neben den Ruhmgierigen einherschreitet, die ihre schweren Lasten bergan zu schleppen haben, erkennt ihn einer und nennt ihn beim Namen.

O, rief ich aus, bist du es Oderisi,
Der Stolz von Gubbio und der Stolz der Kunst,
Die in Paris Illuminiren heifst?
Ach, Bruder, sprach er, lachender sind doch
Des Franco Bolognese Malereien,
Vor seinem vollen Ruhm erblafst nun meiner.

Nach dem Dante-Commentar des Benvenuto da Imola (um 1376) hat Oderigi in Bologna gelebt [4]. Einen dritten, etwas späteren Miniator erwähnt Vasari, den Florentiner Camaldulensermönch *Don Silvestro*, der um 1350 geblüht habe.

Don Silvestro Camaldolense. Die grofsen Chorbücher des Klosters degli Angeli, in welchen er gelebt, sind in die Laurentiana gelangt; einzelne gehören noch dem Ende des 14. Jahrhunderts an, aber keines enthält Don Silvestro's Namen. Vielfach sind sie

1) Nr. 300, kl. fol., 13. Jahrhundert.

2) Vgl. *Paul Guillaume*: Essai historique sur l'abbaye de Cava dei Tirreni, 1877, S. 190.

3) *Rosini* Taf. XVI. Vgl. die Zurückweisung von Simone's Urheberschaft durch *Schnaase*, VII, S. 430.

4) Bestätigt für die Jahre 1268—1271 durch neue Untersuchungen. Vgl. Giornale d'Erudizione Artistica, Perugia 1873, II, S. 1.

ihrer Hauptblätter, befonders der Anfangsfeite, beraubt. Einige ausgefchnittene grofse Initialen, die von dort her ftammen follen, waren von Young Ottley nach England gebracht worden, fo eine Geburt Johannes des Täufers in der Royal Inftitution zu Liverpool. Der fiebente Theil des Antiphonarium Nocturnum in der Laurentiana, der am Schluffe das Datum der Vollendung, 1370, enthält, zeigt namentlich in einigen Halbfiguren von Heiligen den feinften Nachklang Giotto'fchen Stiles.

Stil damaliger Miniaturen. Fehlt es nun an gesicherten Arbeiten diefer Künftler, fo find doch Meifterwerke der Miniaturmalerei aus ihrer Zeit vorhanden, die uns die Höhe der damaligen Leiftungsfähigkeit beurtheilen laffen. In Compofitionen, Typen, Zeichnung finden wir in ihnen den Charakter der Giotto'fchen oder der Senefer Schule wieder; in der Ornamentik des Randes und der Initialen tritt ftatt des kleinen Dornblattmufters der Franzofen gröfseres farbiges Blattwerk in gothifcher Stilifirung auf, in deffen Mitte fpäter ab und zu einzelne Goldknöpfchen effectvoll gefetzt werden. Dante hatte mit Recht das Lachende in folchen Bildern hervorgehoben; Zartheit und graziöfe Heiterkeit wiegen in den Motiven wie in der Behandlung vor, einer forgfam ausführenden Malerei in Deckfarben mit fein modellirten Köpfchen, blühender Munterkeit der Farben und harmonifcher Stimmung zum Goldgrunde. Das Köftlichfte, was uns erhalten blieb, ift vielleicht das Miffale nebft Georgslegende im Archive der Canonici von St. Peter in Rom, nach Wappen und Stifterbildern für den Cardinal von S. Giorgio in Velabro, Giacomo Gaetano Stefaneschi, den Patron Giotto's, gefchrieben. Da hier unter den Heiligen auch der Eremit Petrus de Murone (Papft Coeleftin V.) dargeftellt ift, mufs das Buch zwifchen dem Jahre 1327, in welchem diefer canonifirt ward, und dem Todesjahre des Stifters, 1343, entftanden fein. Die Bilder, eine ausführliche Erzählung der Georgslegende fowie Heilige und biblifche Scenen bei den voraufgehenden und folgenden Gebeten, haben ihren Platz ftets in den Initialen, manchmal aber greifen die Compofitionen über deren Nahmen in den Rand hinaus (Fig. 138). Die kleinen Figuren find verftändnifsvoll und lebendig aufgefafst, und wahrhaft individuell ift der Kopf des Cardinals, befonders bei dem Prologe der Legende, wo er als deren Verfaffer fchreibend am Pulte fitzt.

Miffale mit Georgslegende. Rom.

Gedichte Convonevole's. London. Das Britifh Mufeum bewahrt ein für König Robert von Neapel (1309—1343) hergeftelltes Exemplar der lateinifchen Gedichte des Convonevole von Prato (MSS. Regia, 6 E IX) mit allegorifchen und antik-mythologifchen Darftellungen: den fieben freien Künften an der Hippokrene, die der Huffchlag des Pegafus entftehen läfst; den Bildern der Mufen in der Tracht des 14. Jahrhunderts, aber mit edlen Motiven und fein belebten Köpfen. Eine Handfchrift in der Nationalbibliothek zu Neapel, des Boëthius Arithmetica und Mufica, enthält nur drei Bilder zwifchen den beiden Schriften, aber das zweite gehört zu den beften Leiftungen italienifcher Miniirkunft. In der Mitte thront die Geftalt der Mufik, eine fchöne, jugendliche Frau mit der Orgel, über ihr ift die Halbfigur Davids zu fehen, feitwärts und unten erfcheinen ein Sänger und fechs jugendliche Mufikanten im Zeitcoftüm, zum Theil in Miparti-Kleidern. Bei feiner Sentimentalität des Ausdrucks, zart gebogenen Körpern voll Grazie der Bewegung, kleinem Munde und wenig geöffneten Augen fteht diefe Arbeit der Schule von Siena näher als der florentinifchen.

Boëthius. Neapel.

Mag uns nun die Hand des *Franco Bologneſe* trotz ſolcher Arbeiten, die ſeiner werth wären, unbekannt bleiben, ſo war doch ſeine Heimath Bologna überhaupt ein wichtiger Sitz der Miniirkunſt, die hier in der Univerſitätſtadt im Zuſammenhange mit dem Bücherweſen überhaupt gedieh. Der Name eines Illuminators *Nicolaus* von Bologna kommt in mehreren Codices vor, einem neuen Teſtament vom Jahre 1358 in der Vaticana [1]), einem Miſſale Romanum von 1374 zu München [2]) und einem Dominicanermiſſale der Marciana in Nicolaus von Bologna.



Fig. 138. St. Georg. Miniaturbild. Rom, St. Peter.

Venedig [3]). Man lernt hier nur einen Künſtler von mäſsiger Bedeutung kennen, der den Giotto'ſchen Stil im Ganzen angenommen hat, die Köpfe ſorgſam ausführt und ihren Ausdruck mitunter in das Pathetiſche ſteigert, aber in den Formen dürftig bleibt und in den Motiven Originalität vermiſſen läſst. Aber dieſe Miniaturen ſind immerhin ungleich erſreulicher als das Meiſte, was die damalige Wand- und Tafelmalerei in Bologna hervorgebracht hat. Auch unter

1) Nr. 2639. — *Agincourt* Taf. 75, Fig. 4—7.

2) Staatsbibl. lat. 10072. Auf zwei Bildern die Bezeichnung: Nicolaus de Bononia p. Am Schluſſe: Correctum et scriptum per me bartholomeum de bartholis de bononia scriptorem mccclxxiiii. indictione. xii. xiii. Feb. — Vgl. *Gius. Valentinelli* im Giornale delle bibliotheche, III. Genova 1869, Nr. 13.

3) Cl. III. Cod. XCVII. Die Bezeichnung auf dem Hauptbilde, Chriſtus am Kreuze, fol. 66 verso

den illuminirten Handfchriften von Rechtsbüchern werden viele der Bolognefer Schule angehören [1]).

Neben grofsen Chorbüchern jener Zeit, unter denen wir noch die aus S. Francesco in Pifa, jetzt in der Akademie, hervorheben wollen, find auch die Handfchriften der neueren grofsen Dichter und Schriftfteller Italiens, des Dante, des Petrarca, wichtig. Unter den illuftrirten Codices der göttlichen Comödie, ift aber trotz ihrer grofsen Zahl felten ein künftlerifch bedeutender [2]). Eine italienifche Handfchrift von Petrarca's römifcher Gefchichte in der Bibliothek zu Darmftadt (Nr. 101), aus dem fpäteren 14. Jahrhundert, verfucht in den flüchtigen erzählenden Vignetten eine anfchauliche Darftellung im Giotto'fchen Stile und enthält in dem Titelblatte mit dem Autor ein wirkliches Kunftwerk. Das Studierzimmer Petrarca's ift von forgfältigfter räumlicher Durchbildung bei ziemlich gelungener Beobachtung der Perfpective, fein Kopf hat einen völlig individuellen Charakter.

Dante. Petrarca.

Mitunter gewähren die Miniaturen künfterifche Zeugniffe für eine Gegend, aus der fonft Monumente fehlen, fo für Sicilien die Parifer Handfchrift der Statuten des Ordens vom heiligen Geifte, gegründet 1352 durch König Ludwig von Sicilien und Jerufalem [3]). Der von Giotto begründete Stil zeigt fich auch hier, wenngleich etwas abgefchwächt, in mäfsig bewegten Geftalten mit blaffem Fleifchton, matt geftimmten Farben und gut componirten Randverzierungen.

Sicilien.

Italienifche Miniatoren in franzöfifchen Dienften.

Italienifche Illuminatoren wurden damals auch öfter von der franzöfifchen Bücherliebhaberei in Anfpruch genommen. Den wichtigften Beleg hiefür bildet eine Bible historiée mit franzöfifchen Erklärungen in Paris [4]), in welcher Anfangs jedem Bilde aus dem Alten Teftamente ein fymbolifches Bild auf derfelben Seite zu entfprechen pflegt, und dann die einfache Erzählung der Marienlegende und des Neuen Teftamentes folgt. Mehrere Hände find an den Bildern betheiligt, die erfte, der das Alte Teftament angehört, ift franzöfifch; auch die Architektur entfpricht der nordifchen Gothik. Von der Marienlegende (Fol. 113) beginnt ein anderer Stil. Die befte Hand, die zuerft auf Bl. 132 verso, bei der Reife von Maria und Jofeph nach Bethlehem, eintritt, weiterhin einzelne Bilder und von Bl. 178 verso (Kreuzigung) faft alles Uebrige gefchaffen hat, gehört einem trefflichen italienifchen Meifter an. Waagen dachte hier an *Simone Martini* und feinen Aufenthalt in Avignon, und jedenfalls ift die Verwandtfchaft mit der Schule von Siena unverkennbar. Die fchlanken Geftalten in wohlftudirtem Faltenwurf und mit zarter Neigung des Hauptes

---

1) So wahrfcheinlich die Concordantiae Canonicae und das Liber Decretalium der Nationalbibliothek in Neapel, XII A. 1 u. 2, und die Digesta in der Nationalbibliothek zu Turin, E I 1.

2) Laurentiana, Florenz, Badia Cod. IX. Nr. 204. — Brit. Mufeum, Addit. MSS. 19587. — Stuttgart, öff. B. Poet. et Philol. fol. 19. — Modena, Eftenfifche Bibliothek. — Neapel bib. naz. Nr. 26. Fragment, dilettantifche Federzeichnungen faft auf jeder Seite. — Venedig, Marciana Cl. IX, Cod. CCLXXVI, 213 Bilder ohne eine Spur von florentinifchem Einflufs, kurze, ungefchickte Figuren, leere Köpfe, Fabrikarbeit, auch in ornamentaler Beziehung dürftig. — Paris, Bib. nat. Ital. 73, 1403 von *Paolo di Duccio Tofi* von Pifa für Francesco Petrucci in Siena gefchrieben.

3) Bib. nat. Français 4274 Text franzöfifch: Institution de l'ordre du Saint Esprit par le Roy Louis de Sicile et de Jerufalem en 1352.

4) Bib. nat. français 9561.

zeigen einen Kopftypus von feinem Oval, mit fchmalen Augen und befeeltem Ausdruck. Die landfchaftliche Scenerie mit hohem Augenpunkt, Goldgrund ftatt der Luft und fehr dunklen Bäumen ift breit behandelt, die Architekturen geben eine unzweifelhaft italienifche Gothik in farbigem Marmor wieder, von befonderer Zartheit find die kleinen Geftalten in der Ferne. Die übrigen Bilder nach Abfchlufs des Alten Teftamentes rühren von einem Künftler her, bei welchem italienifcher und franzöfifcher Einflufs fich mifchen. In einem Pfalter zu Paris [1]), deffen Illumination gröfstentheils franzöfifche Arbeit aus dem 13. Jahrhundert ift, tritt ftellenweife, zuerft Blatt 72 verso, eine italienifche Hand des 14. Jahrhunderts ein, die mitunter aber Anfänge von der erften Hand benutzt hat. Auch der berühmte Bücherfreund Herzog Johann von Berri begnügte fich nicht immer mit feinen trefflichen franzöfifchen und flandrifchen Illuminatoren, fondern liefs gelegentlich Italiener für fich arbeiten, wie fein Gebetbuch in Brüffel zeigt [2]). Die Randornamentik mit den bekannten Emblemen des Herzogs ift ganz franzöfifch, eine italienifche Hand zeigt fich aber in den felbftändigen Bildern, fo gleich zu Anfang in dem knieenden Herzoge mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Andreas vor der Madonna, die dem Kinde die Bruft reicht; aber der italienifche Künftler mufs im Norden gelebt haben, wie die Anbequemung an dortige Architektur und die Windmühle im Hintergrunde der Gefangennehmung Chrifti darthun.

Schlufs.

Dante's Commentator Benvenuto da Imola fchliefst an der Stelle, die von Giotto handelt, anfpielend auf jene Verfe Dante's über ihn und Cimabue: »Und wohl zu merken: Giotto hält noch immer das Feld, da noch kein gröfserer Meifter gekommen ift als er, mag er auch zuweilen grofse Irrthümer in feinen Werken begangen haben [3]).« Diefer Ausfpruch eines um das Jahr 1376 fchreibenden Autors ift charakteriftifch. Damals hatte man allerdings das Bewufstfein, dafs Manches in Giotto's Bildern nicht correct fei, und dafs die Malerei einer noch weitergehenden Ausbildung bedürfe, aber man ftand noch immer unter dem gewaltigen Einflufs feines Geiftes, dem kein ebenbürtiger gefolgt war. Nachdem feine Vorgänger nur leife von der byzantinifchen Manier fich loszulöfen gefucht hatten, hatte mit Giotto eine neue geiftige Auffaffung begonnen, die dann auch in Darftellung, Form und Behandlung zur Neuerung führte. Auf der Stufe, welche die Malerei mit ihm erreicht hatte, blieb fie nun aber faft ein Jahrhundert ftehen. Bei feinen Florentiner Nachfolgern ift feine herbe Kraft hie und da gemildert, auch wohl manche gelegentliche Bereicherung der Motive in Compofition und Ausdruck gewonnen, im Wefentlichem aber begnügen fie fich mit dem Fefthalten an feinem Stile, der dann unter ihren Händen das Gepräge des Conventionellen annimmt. Von felbftändigerer Bedeutung find manche Künftler und Richtungen, die Giotto unabhänger gegenüberftehen, wie in Florenz Orcagna, der durch Rückblick.

1) Bib. nat. lat. 8846.

2) Bibl. de Bourgogne 11060, 11061. — Vgl. *M. Marchal* in den Bulletins de l'académie royale de Belgique, XI, Nr. 6.

3) A. a. O. *Muratori* Antiqu. it. 1185 f

feinere Durchbildung und seelenvollen Ausdruck über dessen Schule hinausgeht; wie die Maler von Siena, die an ihrer eigenen Tradition festhalten und ein zarteres lyrisches Empfindungsleben betonen, bis sich dann Ambrogio di Lorenzo der ernsten Kraft Giotto's nähert. Gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts mehren sich die Neigungen zu stärkerer Beobachtung der Wirklichkeit, zur Bereicherung der Composition und Ausbildung der Hintergründe, was durch die oberitalienischen Meistern *Altichiero* und *Jacopo Avanzi* noch mit grösserem Erfolge als durch die toscanischen Maler versucht wird. Aber eine wahre Fortentwicklung, die dem Gehalte entsprechend auch die Form gestaltete, zu der errungenen geistigen Wahrheit auch die Wahrheit der Erscheinung fügte, konnte erst im Zusammenhange mit einem Umschwunge im gesammten Culturleben auftreten, wie er sich dann zu Anfang des 15. Jahrhunderts vollzog.



FÜNFTER ABSCHNITT.

Die Völker des Islam.

Die Kunst des Orients ist überwiegend ornamental, auch da wo sie dieselben Zweige der Technik verwendet, deren sich die Malerei der christlichen Völker bedient. Freilich gehen auch diese in der Wandmalerei, im Teppich, im Glasbilde von der Flächendecoration aus, aber ihre weitere Kunstentwickelung führt sie zu einer über das Ornamentale emporgehobenen bildlichen Darstellung, bei welcher, mag sie auch in der Fläche gehalten sein, doch der Flächencharakter aufgehoben ist. Der Orient dagegen bleibt bei der reinen Flächendecoration stehen und die Farbe, für die eigentliche Malerei nur das Mittel, ist für ihn Selbstzweck. Im Ornamentalen liegt die Bedeutung der orientalischen Kunst, aber über die Grenze desselben geht auch das Kunstbedürfnifs dieser Völker nicht hinaus. Ornamentale Kunstrichtung.

Der Ausdruck dieses Kunstgefühles, nicht etwa seine Ursache, war die Mifsbilligung der bildlichen Darstellung durch den Propheten. Ein eigentliches religiöses Verbot derselben im Koran existirt nicht; nur die Stelle in der fünften Sure könnte man hier heranziehen: »O ihr Gläubigen, führwahr Wein, Spiel, Bildsäulen und Looswerfen sind verabscheuungswürdig.« Sie wendet sich aber zunächst gegen den Götzendienst und versteht unter Bildsäulen nur plastische Werke. Erst die Ueberlieferung der mündlichen Aeufserungen des Propheten enthält die Stelle: »Wehe dem, der ein lebendes Wesen malt! Am Tage des Gerichtes werden die, welche er dargestellt hat, aus dem Grabe aufsteigen und ihre Seele von ihm fordern. Dann wird er, unfähig sein Werk zu beleben, in den ewigen Flammen brennen [1].« Verbot bildlicher Darstellung.

Als die Stämme der Wüste, von denen die grofse religiöse Bewegung unter den Arabern ausgegangen war, die Länder der antiken Cultur, Syrien, Aegypten, Sicilien, Spanien, eroberten, nahmen sie die künstlerischen Fertigkeiten, die sie bei den Bewohnern vorfanden, in ihren Dienst. Als ein Beispiel davon haben wir früher [2]) die Mosaiken der Moschee Qoubet-es-Sakrah zu Jerusalem Anschlufs an byzantinische Kunst.

1) *A. Fr. von Schack*: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien, 2 Bde. Berlin 1865. — Anzeige dieses Werkes von *Jacob Falke* in der Zeitschrift für bildende Kunst I, S. 87.

2) S. 176.

kennen gelernt, die aber, der arabifchen Sinnesrichtung entfprechend, rein ornamental find. Ornamentale und landfchaftliche Motive verbinden fich mit einander in den Mofaiken der Mofchee zu Damascus, für deren Neubau (nach 708) der Kalif Walid fich die Künftler von Byzanz kommen liefs. Noch fchärfer trat der ornamentale Stil hervor, als fich allmählich der felbftändige arabifche Gefchmack zu entwickeln begann, und nun das Pflanzenornament immer mehr in ein lineares Schema überging, Bandftreifen mit Infchriften zu Hauptmotiven der Decoration wurden und die Grundfätze der textilen Kunft, der eigentlichen Kunft des Orientes, die ganze Formenfprache beftimmten. Die Teppiche, Gewebe, Stickereien der orientalifchen Völker übten zugleich einen wichtigen Einflufs auf das Abendland, in das fie als Waare kamen, und dem fie eine Fülle phantaftifcher Motive in der Ornamentik zuführten.

Selbftändiger Stil.

Textile Kunft.



Fig. 139. Der deutfche Kaifermantel, arabifche Stickerei. Wien. Nach Bock.

Aber gerade die Teppiche beweifen, dafs die Warnung des Propheten vor der Darftellung den Völkern des Islam nicht immer mafsgebend blieb, durch die Fülle der Thierfiguren, die auf ihnen wiederkehrt. Die Thiere waren indeffen ftets fo behandelt, wie es dem rein ornamentalen Gefchmack entfprach, waren ebenfo wie die Pflanzen ftilifirt, ganz zu Elementen eines fymmetrifch entwickelten Flächenmufters umgeprägt. Das gefchah, obwohl den Arabern das Gefühl für Beobachtung der Natur und namentlich des Thierlebens keineswegs abging. Der deutfche Kaifermantel in Wien, den wir früher erwähnt haben [1], ein Erzeugnifs arabifcher Arbeiter in der königlichen Fabrik zu Palermo, zeigt in den zwei fymmetrifchen Gruppen des vom Löwen überfallenen Kameels packendes dramatifches Leben und ftaunenswerthen Ausdruck des

Stilifirte Thierbilder.

1) S. 332.

hilflos Zusammenstürzens wie des wilden Angriffes; dennoch sind die Thiere nur in einem Spiel von Linien und Verzierungen gehalten, das, ohne jede Schattirung, ganz in der Fläche bleibt (Fig. 139). Kommen nun auch sonst mitunter einzelne Thier- und Menschenbilder an Geräthen oder Gefäßen vor, so findet man doch wirkliche bildliche Darstellungen, welche die Grenzen des Ornamentalen überschreiten, erst spät und dann stets unter dem sichtlichen Einflusse der christlichen Kunst.

Das wichtigste erhaltene Denkmal sind die Deckenbilder der **Alhambra**[1]. Die Araber in Spanien, auf der Höhe ihrer Cultur und zugleich mit den Christen in fortwährendem Verkehr und Wetteifer, verstanden in einzelnen Fällen sich über die glänzende Einseitigkeit ihres eigenthümlichen Geschmackes wie über

Alhambra. Deckenbilder.

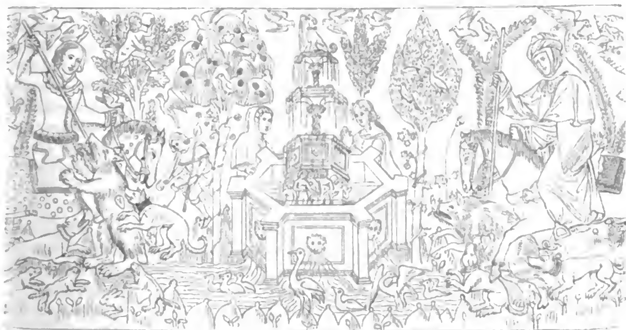


Fig. 140. Aus den Deckenbildern der Alhambra. Nach Owen Jones.

ihre religiösen Vorurtheile hinwegzusetzen. In einem der grossen Säle, welche den Löwenhof umgeben, der »Halle der Gerechtigkeit«, füllen diese Bilder die Wölbung von drei Nischen; ihre Form ist länglich, an den Schmalenden abgerundet, und innerhalb dieses Rahmens laufen die Gestalten, stets mit den Füssen nach aussen gerichtet, ringsum. Das Hauptbild in der mittleren Nische enthält zwei gegen beide Langseiten des Bildfeldes gerichtete Reihen ehrwürdiger Gestalten in arabischem Costüme, Schwerter haltend und meist mit ausdrucksvoller Geberde der einen Hand. Unter jeder ist das Wappen von Granada, ein schräger goldener Balken auf rothem Felde, angebracht, und dasselbe Wappen, von zwei Löwen gehalten, kehrt an den Schmalenden wieder. Die zwei anderen Bilder lassen Scenen ritterlichen Lebens sehen, in denen Araber wie Christen auftreten, und die Stoffe vielleicht aus Dichtungen geschöpft sind. In der Nische links von der mittleren erscheinen Christen und

1) *M. Jules Goury & Owen Jones* Plans, elevations and details of the Alhambra, London 1842. I, Taf. 46 ff. — *Kugler*, Kl. Schriften II, 687.

Araber auf der Jagd, zu Pferde und zu Fufs, im Kampfe mit Wildfchwein, Bär und Löwen; der Chrift überreicht knieend, der Araber aufrecht und ftolz feiner Schönen die Jagdbeute. Die Mitte jeder Langfeite bildet eine Fontaine, von einem wafferfpeienden Hunde gekrönt; ein Herr und eine Dame fchauen in das Becken, aus welchem kleine nackte Geftalten auftauchen; vorn dehnt fich ein Teich mit Enten und Störchen aus (Fig 140.). Die Nifche rechts enthält Kämpfe zwifchen Chriften und Arabern, denen Damen von den Zinnen zufchauen, ferner Jagdfcenen, den Kampf eines Ritters gegen einen wilden Mann, der ein Mädchen am Arme packt, und eine reizende Gruppe beim Schachfpiel, neben dem Ritter eine Rofenftaude.

Die Malereien find auf zufammengenähten, mit Gypsgrund beworfenen Thierhäuten ausgeführt, auf einem Goldgrunde mit Verzierungen in fchwachem Relief, in braunen Contouren und lebhaften, kaum fchattirten Farben. Die Zahl der Töne ift klein, diefelben Abftufungen der Farben kehren immer wieder, einer der Araber auf dem erften Bilde hat fogar einen grünen Bart. Wie man fich hier durch die Gegenftände an jene franzöfifchen und deutfchen Miniaturen oder Wandbilder erinnert fühlt, deren Stoff aus der ritterlichen Dichtung gefchöpft ift, fo unterfcheidet fich auch die Zeichnung der Geftalten in ihrer weichen Eleganz und Anmuth wenig vom abendländifchen Stile um die Mitte des 14. Jahrhunderts; auch nach den Coftümen müffen die Bilder diefer Zeit angehören, in welche zugleich die Erneuerung der Alhambra unter Juffuf I. im Jahre 1348 fällt.

Würde nun auf Grund der Figuren die Annahme möglich fein, dafs hier vielleicht chriftliche, etwa franzöfifche Künftler im Dienfte der arabifchen Fürften gearbeitet, fo widerfpricht dem doch eine andere Eigenthümlichkeit diefer Malereien: die überrafchende Naturpoefie der Auffaffung, die liebevolle Schilderung des Beiwerkes, das fcharfe, forgfame Fefthalten aller Einzelheiten der Natur, der Häschen und kleineren Thiere am Boden, der Vögel auf den Zweigen, der Datteln und Cypreffen, mögen fie auch noch nicht ganz über das Conventionelle hinausgehoben, und mag auch die Perfpective nur höchft unvollkommen fein.

Bilder-Hand-fchriften.

Dafs die Alhambrabilder in der Kunft der Völker des Islam nicht vereinzelt daftehen, zeigen dann die Handfchriften mit Bildern arabifchen, perfifchen und türkifchen Urfprungs. An Denkmälern diefer Art feit dem 14. Jahrhundert ift namentlich die Wiener Hofbibliothek reich [1]). Die arabifche Handfchrift der Makamen des Hariri [2]), datirt vom 22. Radfcheb 734, alfo vom 29. März 1334 unferer Zeitrechnung, läfst auf Bekanntfchaft mit fpätbyzantinifchen Miniaturen fchliefsen. Am Eingange thront feierlich der Dichter, über deffen Haupte zwei geflügelte Geftalten eine blaue Binde halten, und zu deffen Füfsen noch fieben muficirende, gaukelnde oder Becher haltende Figuren zu fehen find. Das Bild ift in Gouachefarben auf goldenem Grunde

1) Die Kenntnifs des Verfaffers befchränkt fich auf einige der dortigen, fchon von *Waagen* gewürdigten Codices.

2) Cod. orient. A. F 9 (709). — Katalog von *Flügel* Nr. 372. — Bei *Priffe d'Avennes:* L'art arabe d'après les monuments du Kaire, Atlas III pl. 177—180, Proben aus einem Hariri des 13. Jahrhunderts zu Paris, in Befitz von Herrn Schefer.

innerhalb eines geschmackvollen Arabesken-Randes ausgeführt. Dann folgen 69 Vignetten zu den einzelnen Makamen. Die Proportionen sind kurz, die Köpfe groſs und stumpf mit unförmigem Ovale, geschlitzten Augen, formloser Nase und oft verschwindend kleinem Munde. Die Umrisse sind im Nackten roth, die Gewandung ist vollkommen stillos, die Stoffe sind reich gemustert, die Farben prächtig aber schwer bei gänzlichem Mangel an Schattirung und Modellirung.

Auf höherer Stufe stehen viele persische Handschriften seit dem 16. Jahrhundert, in welchen gröſsere Beobachtung der Wirklichkeit und stärkere Annäherung an die Kunst der christlichen Welt hervortreten, und ein ähnlicher Sinn waltet, wie wir ihn in den Alhambrabildern gefunden. Da werden, etwa in dem Fünfer des Scheich Nizâmî [1]), Jagden und Kämpfe, behagliches Genuſsleben, Liebesscenen mit dem Reize novellistischer Schilderung in schlanken Figürchen mit zierlichen Motiven behandelt. Die Pferde sind besonders sauber und geschickt, und trotz des Mangels an Perspective ist doch die Ausbildung der Scenerie stets zart und gefällig.

An dieser Stelle würde auch die Malerei der ostasiatischen Völker, der Chinesen und Japanesen, zu behandeln sein, wenn wir nicht darauf verzichteten sie in den Bereich unserer Darstellung zu ziehen.

1) Cod. orient. A. T. 93 (205). — Katalog von *Flügel* 512.



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.


E.A.S.